

FOTOGRAFÍA COMO ARQUITECTURA

CLICK 1



FOTOGRAFÍA COMO ARQUITECTURA

CLICK 1

FOTOGRAFÍA COMO ARQUITECTURA · CLICK I

Coordinación de la edición: Cristina Gastón

Cuidado de la maqueta: Andrea Parga, Fernanda Aguirre

Traducción y revisión de textos en inglés: Samantha Galloway

Fotografía de la portada: Guillermo Zamora. Centro Comercial “Plaza Jacaranda” de Ramón Torres Martínez y Héctor Velázquez Moreno

Agradecimientos

Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya-Barcelona Tech, Universidad de Valladolid, Universidad de Zaragoza, ArquínFad.

Proyecto HAR2013-45096-R

Recuperación y difusión de los archivos fotográficos de la arquitectura moderna para el desarrollo de un patrimonio visual operativo.

Investigador principal: Antonio Armesto, Universitat Politècnica de Catalunya

Equipo de investigación: Juan Antonio Cortés, Universidad de Valladolid

Carlos Labarta, Universidad de Zaragoza

Cristina Gastón Guirao, Universitat Politècnica de Catalunya

I Seminario Internacional de Arquitectura Moderna y Fotografía

Dirección: Cristina Gastón

Equipo de trabajo: Daniel García-Escudero, Maria Pia Fontana, Elena Fernández, Andrea Parga, Josep Llorca

Los videos de las ponencias están disponibles en el portal de conocimiento abierto de la UPC, UPCommons en la Colección Seminario de Arquitectura Moderna y Fotografía. <http://upcommons.upc.edu/handle/2099.2/4030>

Grupo de investigación FORM+

Av. Diagonal 649. 5ª planta, 5.3, 08028, Barcelona.

Teléfono: +34 93 401 64 08

Correo electrónico: form.mas@upc.edu Web:

Departament de Projectes Arquitectònics UPC

Av. Diagonal 649. 5ª planta, 08028, Barcelona.

Teléfono: +34 93 401 63 88

Correo electrónico: director.paupc.edu Web: <http://www.pa.upc.edu>

Iniciativa Digital Politècnica. Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC

Jordi Girona Salgado 31, Ed.Torre Girona, D-203, 08034 Barcelona

Teléfono: +34 93 401 58 85

Correo electrónico: info.idp@upc.edu Web: www.upc.edu/idp

Prensas de la Universidad de Zaragoza

Edificio de Ciencias Geológicas, Pedro Cerbuna, 12.

E-50009 Zaragoza, España

Web: <http://puz.unizar.es>

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algo de esta obra.

Copyright de los textos: sus autores.

Copyright de la edición: Iniciativa Digital Politècnica. Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC y Prensas de la Universidad de Zaragoza.

FOTOGRAFÍA COMO ARQUITECTURA

CLICK 1

Proyecto HAR2013-45096-R

Recuperación y difusión de los archivos fotográficos de la arquitectura moderna para el desarrollo de un patrimonio visual operativo

Investigador principal:

Antonio Armesto, Universitat Politècnica de Catalunya

Equipo de investigación:

Juan Antonio Cortés, Universidad de Valladolid

Carlos Labarta, Universidad de Zaragoza

Cristina Gastón, Universitat Politècnica de Catalunya

Índice

Contents

- 07 Nota al lector | Note to the reader
 Antonio Armesto
- 08 Arquitectura y fotografía: utilidades cruzadas | Architecture and Photography: Cross Utilities
 Antonio Armesto
- 14 El modo en que miramos | The way we see
 Cristina Gastón

PONENCIAS | PRESENTATIONS

- 22 Bogotá: miradas a la arquitectura. 1950-1970 | Bogota: Insight into its Architecture. 1950-1970
 María Pía Fontana
- 26 Modernidad en Brasil: orígenes, temas y directrices compositivas |
 Brazilian Modernity: origins, themes and compositional guidelines
 Nicolás Sica
- 30 Venezuela: Arquitectura moderna y fotografía | Venezuela: Modern Architecture and Photography
 María Fernanda Jaua
- 34 Chile: otras vías, ¿la misma mirada? | Chile: Different Means, the same Outlook?
 José Quintanilla
- 38 Ecuador: Ovidio Wappenstein | Ecuador: Ovidio Wappenstein
 Augusta Hermida
- 42 Armando Salas Portugal. Fotografía: herramienta y comunicación |
 Armado Salas Portugal. Photography: A Collaborative Communication Tool
 Mara Partida
- 46 Un trabajo paralelo. La fotografía de Guillermo Zamora en la arquitectura moderna de México |
 A parallel work. Photography of Mexico's Modern Architecture by Guillermo Zamora
 Pedro Strukelj
- 50 Fotografía y arquitectura moderna en España | Photography and Modern Architecture in Spain
 Iñaki Bergera

FOTOGRAFÍA ACTUAL | CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

- 56 Revisitas | Re-visits
José Hevia
- 60 Fotografía de arquitectura en internet | Architectural Photography on the Internet
Nicanor García
- 64 Proyecto NHDK | NHDK Project
Victor Enrich

POSFACIOS | POSTFACES

- 68 No, no tengo fotografías: La experiencia de la arquitectura |
No, I have no photographs: the experience of architecture
Carlos Labarta
- 70 Un auténtico Estilo Internacional | A genuine International Style
Juan Antonio Cortés
- 74 Mirar para que otros vean | To look at so that others can see
Helio Piñón
- 82 AMÉRICA LATINA. ÍNDICE GRÁFICO DE FOTÓGRAFOS DE ARQUITECTURA |
LATIN AMERICA. GRAPHICAL INDEX OF ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHERS
- 88 BIBLIOGRAFÍA · FUENTES DE PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES |
BIBLIOGRAPHY · IMAGE PROVENANCE SOURCES

Nota al lector

Note to the reader

Antonio Armesto

Esta publicación recoge lo esencial de los contenidos tratados en el Primer Seminario Internacional de Arquitectura Moderna y Fotografía que se celebró en los días 9 y 10 de abril de 2015 dentro del marco del Proyecto de Investigación, *Recuperación y difusión de los archivos fotográficos de la arquitectura moderna para el desarrollo de un patrimonio visual operativo*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad con una duración de tres años, de 2014 a 2016. En el Seminario intervinieron también invitados externos al equipo de investigación. El evento contó con la colaboración del FAD (Foment de les Arts i del Disseny), quien acogió las sesiones de trabajo en su nueva sede del edificio Disseny HUB Barcelona de la Plaza de Les Glòries Catalanes.

El lema de fondo del Seminario, FOTOGRAFÍA COMO ARQUITECTURA, que es también el título de este libro, indica con bastante precisión una dirección y, dentro de ella, un sentido, que se corresponde con la investigación en curso. Este enunciado señala una cierta equivalencia entre la fotografía y la arquitectura como actividades artísticas, una correspondencia que se establece en base a la consistencia de cada una de ellas, a su autonomía. Si partimos de que esa relación puede resultar operativa, entonces la expresión que las junta en ese modo y en ese orden adquiere una fecunda dimensión cognoscitiva: a través del patrimonio fotográfico es posible acceder a determinados caracteres propios de la arquitectura.

This publication gathers the substantial content of that addressed in the First International Seminar of Modern Architecture and Photography which was held on the 9th and 10th of April 2015 within the framework of the Research Project, *Recuperation and Dissemination of the Photographic Archives of Modern Architecture for the Development of an Operative Visual Heritage*, financed by the Ministry of Economy and Competitiveness with a three-year duration, from 2014 to 2016. External guests to the Research Team also intervened in this Seminar. The event counted with the collaboration of the FAD (Promotion of the Arts and Design), which has welcomed the working sessions in its new headquarters in the building Design HUB Barcelona of the Les Glòries Catalanes square.

The in-depth motto of the Seminar, PHOTOGRAPHY LIKE ARCHITECTURE, which is also the title of this book, indicates with sufficient precision a direction and, within it, a one way direction, which corresponds to the on-going research. This statement points out a certain degree of equivalence between photography and architecture as artistic activities, a correspondence which is established based on the consistency of each of them, their autonomy. If we assume that this relationship may be operational, then the expression that joins them in this manner and in this order acquires a fruitful cognitive dimension: by means of the photographic heritage it is possible to accede to a particular characteristic nature of architecture.

Arquitectura y fotografía: utilidades cruzadas

Architecture and Photography: Cross Utilities

Antonio Armesto

Me gustaría aprovechar la ocasión que brinda la apertura del Seminario para hacer una breve incursión en algunos conceptos derivados de esta intersección entre la fotografía de arquitectura y la propia arquitectura y no perder la ocasión de ilustrarlos precisamente con algunos documentos fotográficos.

En el programa de mano se alude al hecho que la fotografía constituye, desde hace más de cien años, un canal de comunicación para la arquitectura: entre ésta y la sociedad y entre los mismos arquitectos como un imprescindible instrumento de su formación. Al hilo de esta afirmación examinaremos algunas de las otras utilidades que la fotografía tiene respecto a la arquitectura.

Tan pronto como en 1851 (fecha de la Gran Exposición Industrial de Londres) el gobierno francés puso en marcha el proyecto Mission Héliographique con el objeto de fotografiar el Patrimonio Histórico. El fruto de este proyecto fueron 300 negativos, cuidadosamente guardados en los Archivos de París, que recogen y muestran el patrimonio que luego, unos 20 años más tarde, resultaría dañado o destruido en la guerra Franco-Prusiana. Podríamos llamar a esta utilidad —social, arquitectónica y cultural—, función monumental de la fotografía: lo que ya no está persiste en el tiempo a través de la memoria visual (noción de suma importancia) que permiten aquellos documentos.

Lo monumental, como es sabido, tiene que ver con la noción de perduración, que vincula a la arquitectura con el tiempo, con la memoria del pasado como experiencia vivida y no como mero suceso histórico gastado e irrepetible. La noción de monumentalidad en arquitectura está íntimamente ligada a una de sus dos utilidades universales: la de salvaguardar al humano de la intemperie moral, de la desorientación espacio temporal, siendo esta utilidad complementaria de la otra y más conocida: la de conservar la salud y la vida.

La crisis estilística de los eclecticismos en el siglo XIX, con la confusión consiguiente producida por la desconexión de los “estilos de catálogo” con respecto a los cambios en la civilización, abrió paso entre los arquitectos a la pregunta de si sería posible fundar una nueva monumentalidad que se asentara en los asuntos vitales de su presente. Aquí se encuadra el interés de algunos arquitectos como Walter Gropius, Moiséi Ginzburg, Erich Mendelsohn, Le Corbusier, Adolf Loos, Richard Neutra, etc., por

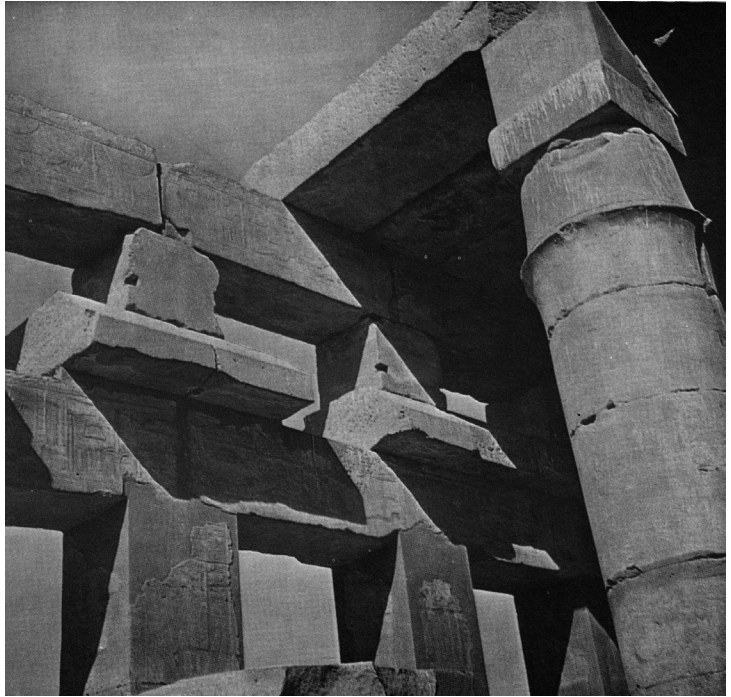
I would like to take advantage of the opportunity that the opening of the Seminar gives me to do a brief incursion in a few concepts derived from the intersection between architectural photography and architecture itself, and not miss the occasion to precisely illustrate you with a few photographic documents.

In the programme handed out one alludes the fact that photography constitutes an architectural communication channel from over a hundred years ago: between it and society, and amongst the same architects as an essential tool in their training. Following this affirmation we will examine a few of the other utilities that photography has with respect to architecture.

The French government launched the Mission Héliographique project with the objective of photographing Historical Heritage, dating back to 1851 (date of the Great Industrial Exhibition of London). The outcome of this project resulted in 300 negatives, carefully kept in the Archives of Paris, which recollect and show the heritage that was wrecked or destructed in the French-Prussian War approximately 20 years after the photographs were taken. We could call this utility —social, architectonic and cultural—, the monumental function of photography: what no longer exists, persists over time by means of visual memory (notion of great importance), which is enabled by those documents.

The concept of what is Monumental, as known, has to do with the notion of endurance, which ties architecture to time, with the memory of the past as a lived experience and not as a mere worn out and unique historical incident. The notion of monumentality in architecture is intimately linked to one of its two Universal utilities: that of safeguarding the human-being from a moral wilderness and a spatiotemporal disorientation, being this utility a complement to the other more known worthy: that of conserving health and life.

The stylistic crisis of the eclecticism in the nineteenth century and the resulting confusion generated by the disconnection of the “catalogue styles” with respect to the changes concerning civilization, gave way by the architects of the time to question whether it would be possible to found a new monumentality that would rest on the vital issues of its present. Here lies the interest of a few architects such as Walter Gropius, Moiséi Ginzburg, Erich Mendelsohn, Le Corbusier, Adolf Loos, Richard Neutra, etc., for industrial granaries and American grain elevators (of the Great Lakes region or Rio de la Plata), for rural architecture, and for industrial buildings



Mendelsohn para su álbum Amerika, 1925
Grain Elevator 5, Chicago

Templo de Tutmosis III, Karnak

los silos industriales y elevadores de grano americanos (de la región de los Grandes Lagos o del río de la Plata), por la arquitectura rural, por los edificios e instalaciones fabriles. Este interés no surgió de la nada sino que contaba con el antecedente de la tradición, sobre todo alemana, de la *Sachlichkeit* (objetividad). Estos arquitectos intuyeron que el radical etimológico de la monumentalidad yacía en la utilidad de la arquitectura: en el caso de los silos y graneros, su facultad de conservar la vida en el tiempo, salvaguardando el alimento de la pudrición y, en forma de semilla, como garantía de regeneración, de resurrección. Esa modalidad de la utilidad de la arquitectura, una de sus motivaciones primordiales, quedó a resguardo en las formas objetivas de la arquitectura rural. Las formas que realizaban aquella utilidad evocaban con intensidad esa adecuación y lo hacían de modo impersonal. Esas formas objetivas abrieron la mente de aquellos maestros modernos a una valoración nueva y distinta de la gran arquitectura antigua.

Compañeros de viaje de aquellos arquitectos, son los pintores llamados Precisionistas, algunos también grandes fotógrafos como es el caso de Charles Sheeler (1883-1965). Este gran artista fotografió las granjas, los pajares, los silos y elevadores de grano, las chimeneas, las enormes fábricas de la Ford. En paralelo con la fotografía se sirvió de técnicas como el dibujo, la acuarela o el óleo que aplicó sobre los mismos modelos siguiendo una consigna propia del movimiento Dada y del surrealismo: elevar los objetos llamados utilitarios a la categoría de objetos estéticos.

El rastro de esta posición que identifica la utilidad objetiva con el monumento llega hasta el último cuarto del siglo XX, por ejemplo a través de la teoría de la ciudad análoga de Aldo Rossi (ver su Autobiografía científica). Con el Teatro del Mundo (1979), una obra que cambia de posición en cada instantánea fotográfica, y por lo tanto se instala en el eje del tiempo y no se fija sobre el suelo, el arquitecto italiano se refiere a la misma genealogía de la monumentalidad pero ahora, por su desarraigo espacial, su obra se convierte en un discurso elegíaco sobre la pérdida de significado de ciertas formas propias de la arquitectura: "ora tutto questo è perduto", se titula un grabado suyo de 1975. El teatro como granero de la memoria resbala sin rozamiento sobre el tiempo y escapa del presente evo-

and facilities. This interest did not come out of the blue, but counted with the precedent of tradition, above all, the German one of the *Sachlichkeit* (objectivity). These architects intuited that the etymological stem of monumentality rested on the utility of architecture: in the case of the silos and granaries, their faculty to conserve life throughout time, saving the food from rotting and in the form of a seed, as a guarantee of regeneration or resurrection. This modality of the utility of architecture, one of its main purposes, was safeguarded in the objective forms of rural architecture. The forms that carried out this use evoked their adequacy with intensity and they did it in an impersonal manner. These objective forms opened up the minds of those modern masters towards a new and distinct appreciation of great ancient architecture.

Travel companions of these architects, are the painters called Precisionists, a few of which were also great photographers, as the case of Charles Sheeler (1883-1965). This great artist photographed farms, barns, silos and grain elevators, chimneys and the enormous Ford factories. Parallel to photography he made use of techniques such as drawing, watercolour or oil painting, which he applied to the same works following the very motto of the Dada movement and of Surrealism: that of elevating the objects called utilitarian to the category of aesthetic objects.

This posture's trail, which identifies the objective use with the monument, reaches the last quarter of the twentieth century, for example by means of the theory of the analogue city by Aldo Rossi (See his scientific autobiography). With the "Teatro del Mondo" (1979), a building that changes location in each photographic snapshot, and for this reason it is placed on the axis of time and it is not fixed on the ground, the Italian architect refers to the same genealogy of monumentality but now, due to its spatial estrangement, his work is converted into an elegiac discourse about the loss of meaning of certain characteristic forms of architecture: "ora tutto questo è perduto", is the title of one of his works of 1975. Where, Theatre is considered the granary of memory, sliding frictionless through time and escaping the present, evoking the fixedness and recurrence of certain forms "throughout time".

Nearly three decades before this allusion to the "swan song" of architecture, Mies van der Rohe, in the exhibition of his work in the MoMA (1947) achieved, by means of great photographic enlargements and models of buildings, to condense his project of the Modern City in a reduced area. He



George Barker
Watson grain elevator. Buffalo, New York, c. 1883

Antonio Martinelli
Teatro del Mondo. Aldo Rossi, 1979

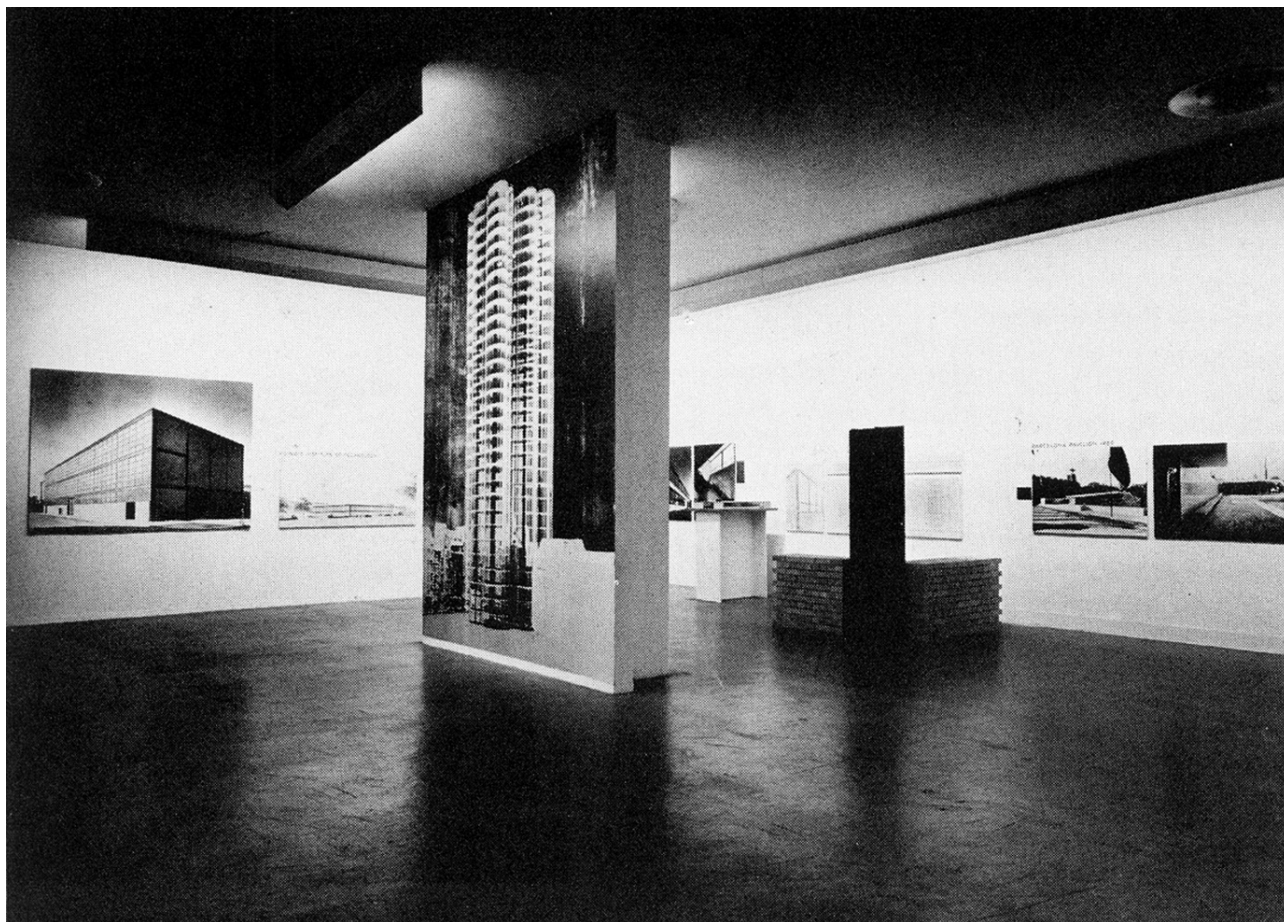
cando la fijeza y recurrencia de ciertas formas “a través del tiempo”.

Casi tres décadas antes de esta alusión al canto del cisne de la arquitectura, Mies van der Rohe, en la exposición de su obra en el MoMA (1947) conseguía, mediante grandes ampliaciones fotográficas y maquetas de edificios, condensar su proyecto de Ciudad Moderna en una reducida superficie. Mostraba así, otra utilidad de la fotografía, complementaria de su función monumental, como es la de conseguir que aquello que está disperso en el espacio, (obras en Berlín, en USA, proyectos no realizados...) se ordene y componga sensiblemente en el universo de las ideas. La exposición, a través de la elipsis o contracción de las distancias que separan las obras, logra construir un paisaje urbano virtual pero verosímil, optimista, y habla de la vigencia de la arquitectura y su capacidad de sintonía con cada estadio de civilización.

Se deriva del hilo de estos apuntes que la fotografía de arquitectura tiene un valor heurístico, de descubrimiento, porque permite revelar y conocer aspectos de la arquitectura, de su historia, de su carácter, de su tradición, sin tener que recurrir al discurso verbal.

demonstrated in this manner, another utility of photography, complementary to its monumental function, as it is to ensure that what is dispersed in space (works in Berlin, in the USA, projects which were not undertaken ...) is organised and substantially arranged in the universe of ideas. The exhibition, by means of the ellipsis or contraction of the distances separating the works, manages to build a credible virtual urban landscape, which is plausible, optimistic, and talks about the effect of architecture and its capacity to tune in with each stage of the civilization.

It derives from the thread of these notes that architectural photography has a heuristic value, that of discovery, because it allows revealing and learning aspects of architecture, of its history, its character, its tradition, without having to resort to the verbal discourse.



Mies van der Rohe, exposición obra propia MoMA, New York 1947-1948

El modo en que miramos

The way we see

Cristina Gastón

CYRIL. Entonces, ¿la Naturaleza imita al paisajista y copia los efectos de su obra?

VIVIAN. Por supuesto. ¿Pues, ¿qué es la Naturaleza? No es la gran madre que nos ha dado a luz. Es una creación nuestra y cobra vida en nuestro cerebro. Las cosas existen porque las vemos, y lo que vemos o cómo lo vemos depende de las artes que han influido en nosotros. No es lo mismo mirar una cosa que verla. No vemos un objeto hasta que no apreciamos su belleza; sólo entonces cobra existencia. En la actualidad la gente ve la niebla no porque haya niebla, sino porque los poetas y los pintores han mostrado el misterioso encanto de tales efectos. Tal vez haya habido niebla en Londres desde hace siglos. Pero nadie la veía y por eso nada sabíamos de ella. No existió hasta que el arte la inventó.

La decadencia de la mentira (1898). Oscar Wilde

La fotografía, entendida como el arte de mirar para que otros vean, opera decisivamente en el modo en que los arquitectos y la sociedad en general ven y conocen el mundo: sus paisajes, sus ciudades y sus edificios.

La mayor parte de la arquitectura que conocemos, o creemos conocer, nos llega a través de las ilustraciones de libros y revistas y de las proyectadas en el aula o en la pantalla del ordenador. Antes que nosotros, el fotógrafo vio el objeto de nuestro interés y tomó las imágenes que después nos lo acercan. Por lo tanto vemos, aprendemos y enseñamos gracias a su mirada interpuesta.

Este hecho se considera, por lo general, una circunstancia muy positiva aliada a la arquitectura. No obstante, no falta quien lo considere una interferencia que coarta la aproximación personal a la obra o quien dude que una impresión plana pueda comunicar algo de la compleja experiencia espacial de la arquitectura. En todo caso, es difícil de objetar el beneficio de ampliar nuestra conciencia sobre el carácter de la apreciación que cada imagen provee.

Una comprobación simple como la de contrastar fotografías de varios autores sobre el mismo edificio permite, por un lado confirmar el valor autónomo de éstas respecto a la obra y, por el otro, el apreciar las características de los diferentes modos de mirar y percatarse de qué velan o desvelan de la arquitectura. La misma obra, en realidad

CYRIL. Nature follows the landscape painter, then, and takes her effects from him?

VIVIAN. Certainly. For what is Nature? Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence. At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them.

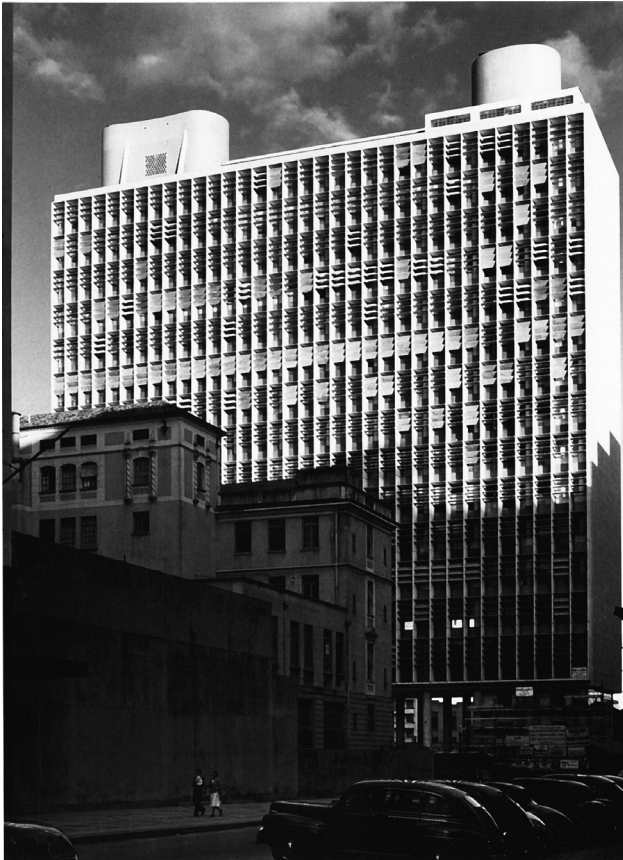
The Decay of lying. An observation. (1898). Oscar Wilde

Photography, as the art of seeing for others to see, works decisively on the way in which Architects and Society see and get to know the world, its landscapes, its cities and its buildings.

Most of the Architecture we know or believe to know reaches us by means of pictures collected in books and reviews or projected on the screen of a classroom or a computer. Preceding us, the Photographer saw and caught a set of images in order to approach the object of our interest. Therefore, we see, learn and teach through the Photographer's interposed outlook.

In general, this circumstance is considered to be a positive factor, an eventuality allied with architecture. However, there are people who doubt that photography, a flat impression, can transmit something of the complex spatial architectural experience. There are others who think about it as a restriction to experiencing architectural work in an authentic personal manner. In any case, the interest in succeeding to understand the way pictures give form to our perception of the world can not be denied.

A simple test as for example contrasting photographs taken by several authors with respect to the same building can reveal their distinct appreciations. This comparison allows us to identify their autonomous significance regarding the subject, the traits of each way of seeing and what enhances the knowledge of what is observed. The same visible configu-



George Everett Kidder Smith
Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936-1943)
Arquitectos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Eduardo Reidy



Marcel Gautherot
Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936-1943)
Arquitectos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Eduardo Reidy

cualquier estructura visible, puede servir de base a muy distintas construcciones visuales. Ello que pone en evidencia la complejidad y la capacidad constructiva del acto de mirar al mismo tiempo que contradice la creencia en la transparencia y objetividad de la técnica fotográfica.

El edificio del Ministerio de Educación y Salud (1936-1943) en Río de Janeiro ha generado una extensa iconografía. Un breve repaso a tres miradas sucesivas permite explorar cómo ha evolucionado la recepción de su experiencia sensible, inclusive cómo las primeras prepararon el camino a las posteriores.

George Everett Kidder Smith (1913-1997), arquitecto y fotógrafo estadounidense, realizó el primer reportaje cuando el edificio aún estaba en obras para incluirlo en la exposición y en el libro. *Brazil Builds. Architecture new and old, 1652-1942* (1943) promovido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Como fotógrafo, Kidder trabajaba para instituciones o en sus propios proyectos editoriales de divulgación, no directamente para los arquitectos, lo que da a su trabajo un sello distintivo. Cuando acompañó a Philip Goodwin en su viaje a Brasil en 1942, las obras de construcción del edificio estaban muy avanzadas pero faltaba concluir la urbanización de los espacios exteriores. Sus imágenes corresponden a un primer momento de descubrimiento. Tomadas a pie de calle, muestran el nuevo edificio elevándose por encima de las antiguas edificaciones: destacándose por la protección solar a norte y los cuerpos escultóricos del remate superior (ver figura 1). Kidder Smith demostró aquí por primera vez su maestría para capturar vistas urbanas. Sus encuadres abren el campo visual e incorporan el entorno próximo: consigue que el edificio, a pesar de contrastar vivamente con lo que le rodea, forme parte intrínseca de la ciudad. De este modo la nueva arquitectura no es un evento aislado: queda embebida en su contexto urbano. Las fotografías de Kidder Smith resultaron decisivas para la excepcional acogida que arquitectura brasileña en el mundo entero (ver figura 1). Años después, en el prólogo a su libro *Looking at Architecture* (1990) diría: "Busco una imagen en el tema, no del tema. Si uno procura una buena composición, el edificio, por lo general, cuida de sí mismo."

Marcel Gautherot (1910-1996), de origen francés pero afincado en Río de Janeiro, trabajó para los principales arquitectos de la época, entre ellos para el prolífico

ration serves as a basis to very different visual constructions. Hence, it is easy to understand that observing is a complex act, an act of choice, and to put in doubt the intended transparency and objectivity of the photographic technique.

The Building of the Ministry of Education and Health (1936-1946) located in Rio de Janeiro, designed by a group of young Brazilian Architects and Le Corbusier as a consultant, has been the object of an extended iconography. The review of three successive graphic reports allows one to explore the evolution of its sensitive experience and how the first clear the path for the subsequent.

George Everard Kidder-Smith, US Architect and Photographer, did the first pictorial report when the building was still under construction for the book and exhibition *Brazil Builds, Architecture new and old, 1652-1942*. As a Photographer, Kidder worked for institutions or for his own editorial purposes, not for Architects, which gave his shots a distinctive trait. When he travelled to Brazil in 1942, the construction works were in their final stage and the outdoor spatial layout remained for completion. His pictures correspond to a first revealing moment. They were taken from the ground level, showing the new building arising among the old ones: standing out due to its size, the sun protections and the sculptured volumes on the roof. Kidder-Smith demonstrated here, for the first time, his mastery in capturing urban images. His frames open the visual field up to include the nearest surroundings: as a result, the new building does not appear as an isolated element, it fits suitably well in its urban context. This is how he manages to show the new building as being an intrinsic part of the city, even when there is a high contrast with its environment. The pictures taken by Kidder had a decisive role in the success of *Modern Brazilian Architecture* in the whole world. (See Figure 1)

Marcel Gautherot (1910-1996) was born in France but settled down in Rio. He worked for the best Brazilian Architects, and among them, for the prolific Oscar Niemeyer. Gautherot started his photographic work when the gardening urbanization had ended. He had the chance to discover the outdoor spaces gained for public use thanks to the unprecedented volumetric layout: a proposal characterized by the fact that two thirds of the ground were not occupied and the tall office building stood on pilotis ten meters high. Therefore, he put the camera in an advantageous point of view located amongst the buildings nearby that allowed him to take



Oscar Niemeyer. Gautherot abordó el edificio una vez la urbanización y el ajardinamiento habían concluido. Tuvo la oportunidad, por tanto, de descubrir los espacios exteriores ganados para el uso público gracias a la novedosa disposición de los volúmenes: una ordenación caracterizada por el hecho de que tres cuartas partes del solar resultan desocupadas y el cuerpo de oficinas se aúpa sobre pilotis de diez metros altura. Para ello, buscó situar la cámara en un punto alto de un edificio vecino de modo que le permitiera mostrar el ajardinamiento de la plaza y el volumen de aire despejado, pero evitando en lo posible dejar aparecer las edificaciones próximas. Y, también, encontró la perspectiva desde un punto, bajo el porche hipóstilo, recogiendo toda la altura de las columnas, cuando el sol iluminaba el suelo rebasando el cuerpo alto y ocasionando las larguísimas sombras de los pilotis, en lo que es el reportaje canónico (ver figura 2).

Thomas Farkas (1924-2011) gustaba de perseguir las abstracciones geométricas con puntos de vista y encuadres inusuales. Así sacó partido a los fuertes contrastes ritmados de luz y sombra que las protecciones solares proveían. Por último Nelson Kon (1962-), más recientemente, elude la abstracción que producen las sombras arrojadas y trabaja con luz suave y difusa que muestra la calidad del revestimiento marmóreo de los pilotis: las líneas del corte o el vetado de la piedra natural invisibles hasta el momento.

Al proyectar el arquitecto coordina los complejos sistemas técnicos que conciernen a la configuración material del edificio al mismo tiempo que consigna la estructura de relaciones visuales apreciable. Al elaborar la imagen el fotógrafo convoca técnicas, recursos y criterios inherentes a su disciplina para obtener una impresión plana referida a un marco ortogonal, cuadrado o rectangular. El arquitecto prevé todas las visiones posibles y dispone, precisa, las que predominarán ante el marco indefinidamente variable del mundo. El fotógrafo reconoce, selecciona, aísla e intensifica, también desvela otras imprevistas. Ambos ponen en juego la intelección visual: la dimensión constructiva y cognoscitiva de la mirada. El espectador de las imágenes participará activamente después como tercer agente del sistema. Como Ernst Gombrich dijo, en cuestión de arte, no hay ojo inocente.

aerial shots of the square and the space gained (avoiding other proximate structures). He also found interesting views from under the hypostyle porch, displaying its whole height. When the Sun shone down on the ground over-passing the office volume it produced very long shadows. His work is the canonical report. (See Figure 2)

Thomas Farkas (1924-2011) liked to follow geometrical abstractions with unusual frames and viewpoints. He took advantage of the strong contrasts of light that the brise-soleil provided. Recently, Nelson Kon (1962) decided to elude the abstraction of sharp shadows and worked with a diffused soft light that displays the quality of the marble coating: its cut lines or the natural pattern of the stone, invisible up to the moment.

The Architect coordinates complex technical systems concerning the initial configuration of a building, at the same time as arranging structures of identifiable visual relationships. The Photographer drafts an image in order to obtain a flat impression, which is referred to a square or rectangular orthogonal frame, using specific criteria or disciplinary techniques. The Architect must foresee all of the views possible and recognize the ones that will stand out in relation to the predominant scope of the world's frame. The Photographer will identify, choose, separate and intensify the way of seeing, and will even discover new ones. Both of them use visual intellection: the cognitive and constructive dimension of the act of seeing. Subsequently, the person that observes the images will actively participate as the third agent in the process. As Ernst Gombrich once said, in art questions, there's no innocent eye.



(anterior) Thomas Farkas
Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936-1943)
Arquitectos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Eduardo Reidy

Nelson Kon
Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936-1943)
Arquitectos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Eduardo Reidy

Bogotá: miradas a la arquitectura. 1950-1970

Bogota: Insight into its Architecture. 1950-1970

María Pía Fontana

En 1970 se publica en Colombia el libro Bogotá: Metrópoli Moderna, una muestra de más de 300 fotografías de ciudad cuyo objetivo principal es mostrar los avances urbanos, arquitectónicos y sociales de “una ciudad en marcha”. La publicación se planteó como un importante vehículo de difusión de los logros de las políticas urbanas de los gobernantes del momento; es una recopilación que retrata las obras e intervenciones urbanas impulsadas para llevar a cabo una importante etapa de gran crecimiento y desarrollo de la ciudad de Bogotá, y constituye un importante documento gráfico para reconstruir un panorama bastante exhaustivo de proyectos fundamentales para la ciudad a partir de las diferentes miradas de muchos fotógrafos que participaron en la publicación. Entre ellos destacamos la mirada más arquitectónica y urbana de Leo Matiz (Aracataca 1917-Bogotá 1998), Armando Matiz (Bogotá 1936), Paul Beer (Regensburg 1904- Bogotá 1979), Germán Téllez (Bogotá 1933), Rudolf Schrimps (Bogotá 1943-2005), pero también mencionamos a fotógrafos como Hernán Díaz, Abdú Eljaiek, Patricia de Escobar, Humberto García, Álvaro González, Ernesto Mandowsky, Antonio Nariño Collas, Carlos Salamanca, Hernando Oliveros, Jorge Pereira, Francisco Vargas, Néstor Vargas cuyas fotografías ayudan a complementar la mirada a la ciudad.

Si repasamos también las publicaciones de Carlos Martínez, fundador de la Revista Proa (uno de los principales medios de difusión de la arquitectura moderna en Colombia), y autor de dos libros fundamentales: Arquitectura Moderna en Colombia (el primero publicado en 1951 con Jorge Arango que abarca la arquitectura contemporánea entre 1946 y 1951; y el segundo con el mismo título de 1963), verificamos la presencia de otros nombres de fotógrafos como Guillermo Angulo y Otto Moll González (que trabaja sobre todo en Cali), además de los anteriores citados. Para completar este panorama inicial no podemos dejar de mencionar a otros dos fotógrafos destacados y fundamentales para entender el desarrollo urbano y arquitectónico de la ciudad de Bogotá entre los años 1950 y 1970: Saúl Orduz (Sogamoso 1922-Bogotá 2010), y Sady González (Bogotá 1913-1979). Con este abanico amplio de fotógrafos hemos seleccionado finalmente a siete de ellos para construir dos tipos de miradas a la ciudad de Bogotá:

Mirada en tres tiempos:: La mirada desde el avión

The book Bogotá: Modern Metropolis was published in Colombia in 1970, containing a sample of over 300 photographs of the city; the main objective of which was to show the urban, architectural and social advances of “a city in progress”. The publication was presented as an important vehicle for disseminating the achievements of the urban policies of the rulers of the time; it is a collection that portrays the works and urban interventions promoted in order to carry out a crucial phase of tremendous growth and development of the city of Bogotá, and it constitutes an important graphic document that reconstructs a fairly thorough overview of the city’s key project schemes from the different outlooks of many photographers who participated in the publication. Amongst these we highlight the most architectural and urban outlook of the photographers Leo Matiz (Aracataca 1917-Bogotá 1998), Armando Matiz (Bogotá 1936), Paul Beer (Regensburg 1904- Bogotá 1979), Germán Téllez (Bogotá 1933), Rudolf Schrimps (Bogotá 1943-2005), as well as also mentioning photographers such as Hernán Díaz, Abdú Eljaiek, Patricia de Escobar, Humberto García, Álvaro González, Ernesto Mandowsky, Antonio Nariño Collas, Carlos Salamanca, Hernando Oliveros, Jorge Pereira, Francisco Vargas, Néstor Vargas whose photographs help complement the insight of the city.

If we also review the publications of Carlos Martínez, founder of the Proa Journal (one of the main means of disseminating modern architecture in Colombia), and author of two major books: Modern Architecture in Colombia (the first one published in 1951 with Jorge Arango, covering contemporary architecture between 1946 and 1951; and the second one with the same title in 1963), we verify the presence of other names of photographers such as Guillermo Angulo and Otto Moll González (who mainly works in Cali), besides the previously mentioned above. To complete this initial overview we cannot fail to mention two other prominent and fundamental photographers so as to understand the urban and architectural development of the city of Bogotá in the 1950s and 1970s: Saúl Orduz (Sogamoso 1922-Bogotá 2010) and Sady González (Bogotá 1913-1979). Out of this broad range of photographers we have finally selected seven of them in order to construct two types of views of the city of Bogotá:

Outlook in three stages: The overview from the plane undertaken by Rudolf Schrimps and Saúl Orduz, pilots apart from photographers, shows us the city from a bird’s eye view, allowing us to understand the great urban transformations;



de Rudolf Schrimpf y de Saúl Orduz, aviadores además que fotógrafos que nos muestran la ciudad a vuelo de pájaro, lo que nos permite entender las grandes transformaciones urbanas, las nuevas infraestructuras, los nuevos barrios y los cambios en el tejido tradicional. La mirada urbana del mismo Saúl Orduz, de Leo Matiz, Armando Matiz y de Sady González que con diferentes matices nos muestran la vida de las calles y de las plazas, donde la arquitectura es el fondo de las actividades de sus habitantes. La mirada urbano-arquitectónica de Paul Beer y de Germán Téllez, destacando sobre todo la inserción en la ciudad y los vestíbulos urbanos de los edificios en altura, principales símbolos de la modernización de la ciudad.

Miradas comparadas: Una segunda mirada es la comparación entre algunos edificios o conjuntos destacados, donde hemos contrapuesto diferentes fotógrafos mostrando su visión de una misma obra. El Edificio Torre Avianca, de los arquitectos Esguerra-Sáenz-Urdaneta-Samper mediante la mirada de Rudolf, Paul Beer, German Téllez y Leo Matiz; La Biblioteca Luis Ángel Arango, de los mismos arquitectos, mediante la mirada de German Téllez y del fotógrafo americano Ezra Stoller que en su viaje a Colombia deja una serie de retrato de la ciudad y de sus arquitectura que merece una investigación específica. El Banco Italiano y Francés, de los arquitectos Obregón-Valenzuela, mediante la mirada de Rudolf, Leo Matiz, Ezra Stoller y Paul Beer y finalmente el Conjunto Bavaria, también de Obregón-Valenzuela, mediante la mirada de Saul Ordúz y de Paul Beer.

Estas miradas propuestas a la ciudad de Bogotá y a sus arquitecturas urbanas conforman dos líneas de investigación. Dos miradas, una interescalar y complementaria desde el cielo, a la calle y a la arquitectura; y otra de comparación y contraste, donde destaca la individualidad de la mirada hacia la arquitectura. Se trata en todo su conjunto de miradas incluyentes e intensivas que nos permiten a los arquitectos y a los investigadores, entender y explicar una nueva, actual y pertinente mirada a la arquitectura moderna.

such as the new infrastructures, the new neighbourhoods and the changes in the traditional structure. The urban view by Saúl Orduz, Leo Matiz, Armando Matiz and Sady González; with different nuances, shows us the life on the streets and in the squares, where architecture is the background of the activities of its inhabitants. The urban-architectural outlook carried out by Paul Beer and Germán Téllez, who especially highlight the insertion into the city and the urban lobbies of tall buildings; main symbols of the city's modernization.

Compared insights: A second view is the comparison of a few outstanding buildings or building schemes, where we have counter-posed different photographers by showing their vision on the same work. The Torre Avianca building by the architects Esguerra-Sáenz-Urdaneta-Samper through the outlook of Rudolf, Paul Beer, German Téllez and Leo Matiz; The Luis Ángel Arango Library, by the same architects, under the watchful eye of German Téllez and the American photographer Ezra Stoller who on his trip to Colombia left a series of portraits of the city and its architecture that are worthy of specific study. The Italian and French Bank by the architects Obregon-Valenzuela, through the vision of Rudolf, Leo Matiz, Ezra Stoller and Paul Beer, and finally the Bavaria Complex, also by Obregon-Valenzuela, through the eyes of Saul Ordúz and Paul Beer.

These proposed outlooks of the city of Bogotá and its urban architecture give place to a couple of lines of research. Two views, one which is inter-scaling and complementary, from the sky to the street and to architecture; and the other one is a comparison and contrast in which there is an individual emphasis on the vision towards architecture. Entirely concerning in its whole of inclusive and intensive outlooks which allow us, architects and researchers, to understand and explain a new, current and relevant view of modern architecture.



Paul Beer
Banco Popular, Bogotá
Arquitecto: Obregón & Valenzuela

(anterior)
Germán Tellez
Edificio Avianca, Bogotá
Arquitecto: Esguerra Sáenz, Urdaneta, Samper y Cía.

Modernidad en Brasil: orígenes, temas y directrices compositivas

Brazilian Modernity: origins, themes and compositional guidelines

Nicolás Sica

Algunos fotógrafos profesionales supieron registrar, cada uno a su manera y en su contexto laboral, el surgimiento de la modernidad arquitectónica en el país, manifestando diferentes aspectos de edificios, barrios e incluso ciudades. Sus obras forman un rico panorama que cubre desde conjuntos de palacios gubernamentales, detalles de fachada e incluso interiores de edificios comerciales. Con base en sus fotografías, se tratará de descifrar brevemente las claves compositivas con las cuales trabajaban cinco de esos profesionales, así como los principales ejes temáticos que nortearon sus más relevantes registros.

a) Peter Scheier (1908 – 1979). Scheier se mudó a Brasil en 1937, escapando de la subida al poder del Partido Nazi en Alemania. Empezó a trabajar como fotógrafo en el periódico Estado de São Paulo y luego en la revista 'O Cruzeiro'. Todavía en los años 1940, fundó el Foto Studio Peter Scheier, abierto hasta 1975, año en que regresó a Alemania. Sus imágenes mezclan las inquietudes de un reportero con suficiente objetividad como para retratar la arquitectura de manera eficiente. No tenía la misma capacidad de composición que Flieg o Gautherot.

b) Marcel Gautherot (1910 – 1996). Gautherot se radicó en Rio de Janeiro en 1940. Antes de eso, estudió arquitectura de interiores por la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Según el propio Gautherot, "una persona que no entiende de arquitectura no es capaz de hacer una buena foto". Su involucramiento con Niemeyer y Burle Marx y su formación académica son importantes para entender su manera de fotografiar. Quizás estuviera siempre buscando la monumentalidad en los edificios que fotografiaba. Respecto a eso, seguro que Niemeyer compartía de esa inquietud, especialmente en lo que respecta a Brasilia.

c) Chico Albuquerque (1917 – 2000). Llegó a São Paulo en 1947 y rápidamente se hizo conocido en los medios artísticos gracias a su asociación con el Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB). Un fotógrafo muy técnico y, como empresario del mundo de la foto, muy comprometido con los encargos que tenía. Las líneas maestras de los edificios no son fundamentales en los encuadres y lo que sobresale son algunos detalles o elementos especiales, tales como rampas, ventanas e incluso algunas sombras, cuando no letreros o logotipos de fachada.

d) Hanz Gunter Flieg (1923). Flieg llegó a Brasil

A few professional photographers were able to register, each in their own way and in their work context, the emergence of architectural modernity in the country, expressing different aspects of buildings, neighbourhoods and even cities. Their works are a rich panorama that ranges from governmental palace complexes and façade details to even the interiors of commercial buildings.

We will briefly try to decipher the compositional keys, with which five of these professionals worked, using their photographs as a base, as well as the main themes that guided their most relevant images.

a) Peter Scheier (1908 - 1979). Scheier moved to Brazil in 1937, fleeing from the rise to power of the Nazi Party in Germany. He began working as a photographer in the 'Estado' newspaper of São Paulo and then for the 'O Cruzeiro' magazine. In the 1940s, he founded the 'Peter Scheier Photo Studio', open until 1975, the year in which he returned to Germany. His images mix the concerns of a journalist with enough objectivity to portray architecture in an efficient manner. He did not have the same compositional capacity of Flieg or Gautherot.

b) Marcel Gautherot (1910 - 1996). Gautherot settled down in Rio de Janeiro in 1940. Before this, he had studied interior architecture at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. According to Gautherot himself, "a person who does not understand architecture is not able to take a good photograph". His relationship with Niemeyer and Burle Marx and his academic training are important in order to understand his way of photographing. Perhaps he was always looking for monumentality in the buildings he photographed. With respect to this, Niemeyer more than likely shared this conception, especially with regard to Brasilia.

c) Chico Albuquerque (1917 - 2000). Chico Albuquerque settled down in São Paulo in 1947 and quickly became known in artistic circles via his association with the Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB). He was a highly technical photographer and, as an entrepreneur in the photographic world, very committed to the orders he had to carry out. The buildings' main outlines are not fundamental in the compositional framing and what stands out are a few details or special elements, such as ramps, windows or even certain shadows, signs or logos on the facade.

d) Hanz Gunter Flieg (1923). Flieg went to Brazil with his parents in 1923, at the age of 19, escaping from



con sus padres el año 1923, a sus 19 años, escapando del régimen Nazi en Alemania. En 1945 se estableció en el mercado como fotógrafo industrial, de publicidad y de arquitectura. Trataba de encontrar siempre equilibrio en la colocación de los elementos que formaban las escenas, buscando el rigor métrico compositivo. Se encuentra en sus fotos un alto grado de refinamiento formal, sugiriendo una mirada abstracta por parte de aquellos que las aprecian.

e) Thomaz Farkas. (1924 –2011). Farkas llegó a Brasil con seis años de edad. Su producción denota cierto rigor métrico y encuadres muchas veces parciales. En la serie 'Recortes' demuestra una mirada abstracta, intentando extraer de las fachadas de los edificios la expresión del orden interno que pauta las obras, como incide la luz en y como se dibujan las sombras. Supo sacar partido a lo que ofrecían en términos compositivos los elementos constructivos primordiales de la arquitectura moderna brasileira.

Conclusiones

Factores que impulsaron la fotografía moderna en Brasil:

- El arte moderno, que emergía en São Paulo y Rio de Janeiro, específicamente la Bienal de Arte de São Paulo y sus pabellones en el Ibirapuera, el MASP y el MAM carioca.
- La emergente prensa brasileira y su parque gráfico en expansión, la expansión de la publicidad y el crecimiento de la industria, en especial la paulista.
- El surgimiento de importantes instituciones para el fomento y crítica de la actividad, como el (FCCB) en São Paulo.

Los ejes temáticos para los fotógrafos dedicados a la arquitectura fueron:

- La nueva capital y su arquitectura moderna monumental, desde su construcción hasta la consolidación.
- En Rio de Janeiro y Brasilia, la arquitectura moderna con paisajes naturales como fondo.
- La urbanización de las ciudades brasileiras y sus edificios en altura.
- Edificios ligados a la industria, especialmente la paulista.
- Obras de menor tamaño de arquitectos a destacar en São Paulo (Artigas, Lina Bo Bardi, Bratke, Levi) y Rio de Janeiro (Niemeyer, Reidy, Costa, Hermanos Roberto).

the Nazi regime in Germany. In 1945 he established himself in the photographic market as an industrial, publicity and architectural photographer. He was always trying to find the balance in the layout of the elements that made up the scenes, seeking metric compositional rigor. One finds a high degree of formal refinement in his photographs, suggesting an abstract insight on behalf of those who appreciate them.

e) Thomaz Farkas (1924 -2011). Farkas went to Brazil at the age of six. His production denotes a certain metric rigor and his framings that are often partial. In the series "Recortes" he shows an abstract view, trying to extract from the buildings' facades the expression of the internal order that rules the works, the way in which light impacts and how shadows are traced. He knew how to take advantage of what was offered in compositional terms of the main constructive elements of Modern Brazilian Architecture.

Conclusions

Factors that motivated modern photography in Brazil:

- The Modern Art that emerged in São Paulo and Rio de Janeiro, specifically the "Art Biennial of São Paulo" and their pavilions in Ibirapuera, the Cariocan MASP and MAM.
- The emerging Brazilian press and the expansion of its graphic scene, the expansion of advertising and the development of industry, especially the Paulista (that of São Paulo).
- The appearance of major institutions for the promotion and criticism of the activity, such as the (FCPF) in São Paulo.

The central themes for the photographers dedicated to architecture were:

- The new capital and its monumental Modern Architecture, from its construction to its consolidation.
- In Rio de Janeiro and Brasilia, Modern Architecture with natural landscapes as background.
- The development of Brazilian cities and tall buildings.
- Buildings related to industry, especially the "Paulista" ones.
- Works of minor dimensions whose authors were renowned architects of São Paulo (Artigas, Lina Bo Bardi, Bratke, Levi) and Rio de Janeiro (Niemeyer, Reidy, Costa, the Roberto brothers).



H. Flieg
Stand para Mercedes-Benz en la Exposición Internacional de Industria y
Comercio, Rio de Janeiro
Arquitecto:

(anterior)
Marcel Gautherot
Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro

Venezuela: Arquitectura moderna y fotografía

Venezuela: Modern Architecture and Photography

María Fernanda Jaua

Al comenzar la investigación sobre el papel de la fotografía en el conocimiento y la difusión de la arquitectura moderna en Venezuela, los dos primeros nombres en los que pensamos son los de los hermanos Graziano y Paolo Gasparini. Graziano Gasparini, que nació en Gorizia, Italia en 1924 y se formó como arquitecto en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, llegó por primera vez a Venezuela en 1948. Poco después, empezó a recorrer el país para estudiar nuestra poco conocida y valorada arquitectura colonial. Desde entonces, ha publicado numerosos libros que explican la arquitectura en Venezuela e Iberoamérica a través de dibujos y fotografías, y que son fundamentales en los estudios de historia de la disciplina en la región. La mirada moderna de la fotografía de Graziano Gasparini valoró la arquitectura colonial venezolana por su sencillez volumétrica, su falta de decoración y su sinceridad estructural. Son menos conocidas sus fotografías de las obras de arquitectura moderna que se estaban construyendo en los años de su llegada. Entre ellas, las de sus propios proyectos.

Paolo Gasparini nació en Gorizia diez años después que su hermano. En el reciente libro dedicado a los premios nacionales de fotografía venezolana, reconocimiento que él recibió en 1993, relacionan sus años de formación como fotógrafo con el neorrealismo italiano¹. En 1955 llegó a Venezuela y comenzó a fotografiar la transformación que atravesaba la ciudad de Caracas. De estos primeros años, sus fotografías de arquitectura más conocidas son aquellas de la obra de Carlos Raúl Villanueva, principalmente la Ciudad Universitaria de Caracas, entonces en plena construcción, y las de la obra de la oficina de José Miguel Galia y Martín Vegas. Sus composiciones fotográficas presentan las obras de arquitectura en su entorno y se acercan para observar las relaciones entre los elementos que las conforman. Muestran las formas universales de la arquitectura moderna en su relación inseparable con la consideración de las condiciones particulares del encargo y con los intereses del arquitecto. En las fotografías de la Ciudad Universitaria de Caracas, por ejemplo, revela las atmósferas que Villanueva produce en espacios de luces y sombras, protegidos del sol y del calor del trópico, a lo largo de todo su recorrido. El trabajo de Paolo Gasparini mira desde el principio las contradicciones que encuentra en la ciudad: los contrastes entre la

On beginning to research the role played by photography in the dissemination and awareness of Venezuela's modern architecture, the first names that come to mind are those of the brothers Graziano and Paolo Gasparini. Graziano was born in Gorizia, Italy, in 1924. He trained as an architect at the Venice University Institute of Architecture and went to Venezuela in 1948 for the first time. Shortly after which, he began to travel around the country in order to study its scarcely known and undervalued colonial architecture. Since then, he published numerous books that explain Venezuela's and Ibero-America's architecture by means of drawings and photographs. These books are fundamental in the study of the discipline in the region. The modern outlook of Gasparini's photography gave value to Venezuela's colonial architecture for its volumetric simplicity, its lack of decoration and its structural sincerity. His photographs of modern architectural works undertaken during the same period of time of his arrival are less known, among which are his own projects.

Paolo Gasparini was born in Gorizia ten years after his brother. In the book published not long ago, dedicated to those awarded the National Prize of Photography of Venezuela – a recognition he was given in 1993 –, his formative years as a photographer are linked to Italian Neorealism¹. In 1955 he traveled to Venezuela and started to photograph the transformation that the city of Caracas was going through. From these early years, his best known architectural photographs are the ones of Carlos Raúl Villanueva's work –mainly, the University City of Caracas, under construction at the time–, and those of the work of José Miguel Galia and Martín Vegas' architectural firm. His photographic compositions present the architectural works in their environment and then they zoom in to observe the relationship between the elements that form it. They show modern architecture's universal forms in their inseparable relation to the particular requirements of each commission and the architect's own interests. For example, in the photographs of the University City of Caracas, he displays the atmospheres that Villanueva creates in the spaces of light and shadow, which are protected from the sun and the tropical heat all along the course. From the very beginning, the work of Paolo Gasparini depicts the contradictions found in the city: the disparity between the country's modernization and the living conditions of migrant workers from rural areas, the images of electoral campaigns, the chaos of publicity and the automobile. In the following decades, he



modernización del país y las condiciones de vida de los inmigrantes del campo, las imágenes de las campañas electorales, el caos de la publicidad y el automóvil. En las décadas siguientes, ha extendido su registro de arquitectura moderna a América Latina², haciendo énfasis en la crítica social a través de la relación de la composición fotográfica con el medio audiovisual y con el trabajo de escritores y artistas gráficos.

La investigación también nos ha conducido al trabajo de otros fotógrafos, entre ellos, Petre Maxim. Maxim nació en Bucarest en 1913. Estudió Derecho, Filosofía y Letras, ejerció durante un tiempo la diplomacia y el periodismo en París y luego se dedicó a la fotografía, de la que fue autodidacta. Su trabajo se conoce por los reportajes sobre distintos temas que realizó para la revista *Shell* desde su llegada a Venezuela en 1950 y también por la reproducción fotográfica de obras de arte para libros, catálogos y afiches. Hemos sabido de sus fotografías de arquitectura a través de la publicación de la obra de Klaus Heufer en 2005³, pero sus reportajes abarcan una visión mucho más amplia de la arquitectura venezolana.

Hasta ahora, sólo conocemos los nombres de otros fotógrafos de arquitectura en Venezuela a través de los sellos de sus reproducciones, de sus reportajes para libros y revistas (en caso de que estos los indicaran) o de referencias encontradas en la red. Entre ellos están Heinrich Thede y Lucile Nix Rybakov, cuyas imágenes acompañan este escrito preliminar. Es posible que algunas fotografías permanezcan anónimas, como lo son ahora las reproducciones que están en el archivo del Sector de Historia y Crítica de nuestra facultad con el sello del Servicio de Fotografía y Cinematografía del Ministerio de Educación. Esto no impide que las consideremos una aportación relevante al estudio del tema por su valor artístico y documental.

NOTAS

- 1 Maestros de la fotografía en Venezuela, Total Oil and Gas Venezuela B.V., Caracas, 2014.
- 2 Damián Bayón y Paolo Gasparini, *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, UNESCO y Editorial Blume, Barcelona, 1977.
- 3 Klaus Heufer, *La arquitectura interior y exterior de Klaus Heufer*, Gráficas Armitano Editor, Caracas, 2005.

extended the register of modern architecture to Latin America², making an emphasis on social criticism through the relationship between photographic compositions, audiovisual media and the work of writers and graphic artists.

Our research has also led us to the work of other photographers, such as Petre Maxim. Maxim was born in Bucharest in 1913. He studied Law, Philosophy and Humanities; worked as a diplomat and a journalist in Paris and then dedicated himself to photography, in which he was self-taught. His work is best known for his outlook on various topics he carried out for the *Shell* magazine since his arrival to Venezuela in 1950 as well as the photographic reproduction of art works for books, catalogues and posters. We have an insight of his architectural photographs by means of the publication of Klaus Heufer's work in 2005³, the features in his pictures encompass a much more thorough view of Venezuela's architecture.

Hitherto, we can only accredit the names of other photographers via the stamped seals of their reproductions, their pictures for books or journals (when they are mentioned) or through references found on the web. Among them, we find Heinrich Thede and Lucile Nix Rybakov whose images accompany this preliminary text. It is possible that some photographs will remain anonymous, as anonymous as the ones found in the archive of our faculty's History and Critique department, which only bear the seal stamp of the Photography and Cinematography Service of the Education Ministry. This does not detain us from recognizing them as a notable contribution to this subject's study due to their artistic and documentary value.

NOTES

- 1 Masters of the photography in Venezuela, Total Oil and Gas Venezuela B.V., Caracas, 2014.
- 2 Damián Bayón and Paolo Gasparini, *Panoramic of latinoamerican architecture*, UNESCO and Editorial Blume, Barcelona, 1977.
- 3 Klaus Heufer, *Interior and exterior architecture of Klaus Heufer*, Gráficas Armitano Editor, Caracas, 2005.



Graziano Gasparini
Casa Gasparini, El Junco
Arquitecto: Graziano Gasparini

(anterior)

Fotógrafo desconocido. Servicio de fotografía y cinematografía, Ministerio de Educación, República de Venezuela

Chile: Otras Vías, ¿La misma Mirada?

Chile: Different Means, the same Outlook?

José Quintanilla

Otras vías

La recepción y evolución de la Arquitectura Moderna en Chile tuvo lugar por varias vías. Al igual que sucedió en la mayoría de los países de Latinoamérica se desarrolló principalmente por la vía profesional, producto del contacto que algunos arquitectos tuvieron con las fuentes de las vanguardias y colaboraciones en estudios de prestigiosos arquitectos de la modernidad. Por otro lado, se plantearon posiciones alternativas bien definidas¹. Estas posiciones alternativas son la Escuela de Valparaíso, por un lado, y el Taller de Juan Borchers por el otro.

La primera, centrando su hacer en la observación directa de los actos marcado por un diálogo profundo entre arquitectura y poesía, realiza hasta el día de hoy un esfuerzo permanente por entender cómo se habita este territorio llamado América. La segunda, habiendo utilizando rigurosamente los números en la geometría de la obra y alejándose del mero entendimiento de estos como control estético (expresados en la serie definida por el mismo Borchers), llega a plantear un código capaz de articular los hechos arquitectónicos y los actos propuestos por la obra misma a través de operaciones formales, topológicas, geométricas, numéricas que regulan la forma. A su manera, cada uno de ellos presenta un roce entre obras y discurso teórico, entre una idea de lo que es la arquitectura y una actitud frente a ella. Por tanto, no sólo es posible explicar la modernidad desde las vanguardias pictóricas de principio del siglo XX, en la que sólo cabría una componente visual a la hora de "componer".

¿Otras miradas?

Ahora bien, si "hacer una foto es poner un orden visual", sin duda es lícito preguntarse qué orden visual? Ante una evidente diversidad de vías en que se desarrolla la modernidad arquitectónica en Chile cabe la pregunta si la mirada con que se ha retratado, representado, divulgado, transmitido dicha arquitectura ha sido siempre la misma o también presenta diversas vías. Hay también una sensibilidad distinta en la mirada? ²

No olvidar que hay un mundo que existe sólo por el arte. En las artes visuales no se trata tanto de ver más sino de ver algo completamente nuevo y por tanto distinto. No se trata de ver algo más del mundo, de reproducirlo sino de volver a verlo, de una manera nueva (de represen-

Different means

The reception and evolution of Modern Architecture in Chile took place in several ways. As was the case in most of the countries of Latin America it was developed mainly through the professional sphere, result of the contact that certain architects had with the avant-garde sources and their collaborations in the studios of prestigious modern architects. In contrast, well defined alternative positions were raised¹. These alternative positions are, on the one hand, the School of Valparaíso, and on the other, the Workshop of Juan Borchers.

The first, focusing its task on the direct observation of acts marked by a profound dialogue between architecture and poetry, undertakes up to date a permanent effort to understand how this land called America is inhabited. The second, having rigorously used numbers in the geometry of the work and distancing itself from the mere understanding of these as aesthetic control (expressed in the series defined by Borchers himself), poses a code capable of articulating the architectural facts and the acts proposed by the work itself, through formal, topological, geometric and numerical operations that regulate form. In their own way, each one of them presents a friction between works and theoretical discourse, between an idea of what architecture is and an attitude towards it. Therefore, it is not only possible to explain modernity from the pictorial vanguards of the early twentieth century, in which there would only be a visual component at the time of "composing".

Other outlooks?

Nevertheless, if "taking a photograph is putting a visual order", without a doubt it is legitimate to ask oneself, what kind of visual order? Faced with an obvious diversity of ways in which Modern Architecture has been developed in Chile, the question arises whether the outlook, with which this architecture has been portrayed, represented, disseminated and transmitted has always been the same or has also presented diverse pathways. Is there also a different sensitivity in the way of looking?²

Not to forget that there is a world that only exists with regard to art. In the visual arts it is not a question of seeing more but seeing something completely new and consequently different. It is not about seeing something else of the world and reproducing it, but to see it again in a new manner (to represent it). It is a matter of "making it seen", Paul Klee



Patricio Guzmán
Edificio Cooperativa Eléctrica de Chillán (Copelec). Juan Borchers F., Isidro Suárez F.,
Jesús Bermejo G.

tarlo). Se trata de “dar a ver”, Paul Klee diría de “hacer visible”, no reproducir el mundo sino de verlo de una manera nueva, construir una realidad reconociendo en el objeto de la experiencia algo que no es obvio ni manifiesto y que constituye sin embargo su esencia. “Es aflorar estructuras recónditas, de naturaleza formal y plástica, a través de la acción subjetiva”³, a través de la experiencia misma de mirar, que siempre es una experiencia creativa. Por esto, la fotografía es el acto de lo oportuno y opera por sustracción o selección: encuadra, enmarca, fragmenta,... revela. Si la arquitectura es el arte del espacio, la fotografía lo es del tiempo. Se trata de pensar con los ojos, poner un orden visual, ver con la mente.

NOTAS

1 Este hecho fue ya expuesto oportunamente en su momento por el arquitecto Fernando Pérez en su artículo “Ortodoxia/Heterodoxia. Arquitectura Moderna en Chile” incluido en el número monográfico que la revista Casabella, en su n°650 de 1997, dedicara a la arquitectura en Chile. En este señala “La evolución de la arquitectura moderna en Chile parece tener lugar entre dos extremos opuestos: el profesionalismo ortodoxo y posiciones alternativas bien definidas. A pesar de esta posición aparentemente paralela, se han registrado interacciones que han tenido resultados fértiles, como puede verse en la iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes, construido en la década de 1960.”

2 Esto importa porque la “imagen” o retrato de la obra ejerce sobre los arquitectos un magisterio indiscutible en la conciencia de la dimensión visual de la arquitectura. Este es según Helio Piñón el valor que, por ejemplo, el trabajo de Catalá Roca ha tenido sobre generaciones de arquitectos.

3 PIÑÓN, Helio. Construir con la mirada. En: FOCHS, Carles. Coderch, fotógrafo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000. Pág 101

would “make it visible”, not by reproducing the world but by seeing it in a new way, building a reality recognizing in the object of the experience something that is not obvious or manifest and nevertheless constitutes its essence. “This is to bring out hidden structures, of a formal and plastic nature, through the subjective action”³, via the same experience of looking, which is always a creative experience. Therefore, photography is the act of what is opportune and operates by subtraction or selection: focus, frame, fragment ... develop. If architecture is the art of space, then photography is that of time. It is about thinking with the eyes, creating a visual order and seeing with the mind.

NOTES

1 This fact was already delved with in its day by the architect Fernando Pérez in his article “Orthodoxy/Heterodoxy. Modern Architecture in Chile” included in the monographic issue of the Casabella journal, in its No. 650 edition, 1997, dedicated to the Architecture of Chile. In which he states “The evolution of Modern Architecture in Chile seems to take place between two extremes: the Orthodox professionalism and the well-defined alternative positions. Despite this apparently parallel position, there have been interactions that have had fertile results, as can be seen in the church of the Benedictine Monastery of Las Condes, built in the 1960s. ”

2 This matters because the “image” or portrait of the work exerts on the architects an indisputable teaching in the consciousness of the visual dimension of architecture. This is according to Helio Piñón, the significance, for example, that the work of Catalá Roca has had on generations of architects.

3 PIÑÓN, Helio. Construir con la mirada. En: FOCHS, Carles. Coderch, fotógrafo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000. Page 101



Patricio Guzmán
Edificio Cooperativa Eléctrica de Chillán (Copelec). Juan Borchers F., Isidro Suárez F.,
Jesús Bermejo G.

Ecuador: Ovidio Wappenstein

Ecuador: Ovidio Wappenstein

Augusta Hermida

La arquitectura moderna que se desarrolla en Europea y Norteamericana a comienzos del siglo XX llega al Ecuador, tardíamente, a partir de 1950. Algunos extranjeros que emigraron al país, como Otto Kohn K., Carlos Kohn K., Giovanni Rota, Oskar Etwanick, Otto Glass, entre otros, lograron transmitir sus experiencias, a nivel profesional y académico, a través de las nuevas facultades de arquitectura. Esta inserción tardía de la arquitectura moderna permitió que los postulados modernos lleguen fundamentados y debatidos, es decir como síntesis ya comprobada de aciertos y logros.

El papel protagonista de las universidades en Latinoamérica en la formación de nuevos profesionales en la "nueva arquitectura", tiene eco en nuestro país y la influencia que generan algunas de ellas es de fundamental importancia; tal es el caso de la escuela uruguaya. Con el asesoramiento de Guillermo Jones Odriozola y luego de Gilberto Gatto Sobral, en 1946, en Ecuador nace la Escuela de Arquitectura adscrita a la Facultad de Ciencias Físicas, basada en los fundamentos y reglamentos adaptados de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, decididamente moderna, con claras influencias de La Bauhaus y Le Corbusier. Además, para 1942 Guillermo Jones Odriozola y Gilberto Gatto Sobral, elaboran el Primer Plan Regulador de Quito, en el que establecen zonificaciones funcionales con parámetros modernos y que se convierte en la base para el desarrollo de diferentes propuestas urbanas modernas.

Un grupo de profesionales ecuatorianos, egresados de universidades en el exterior, tienen también contacto directo con la modernidad y retornan al país a partir de 1947, entre ellos Sixto Durán Ballén y Jaime Dávalos, graduados en la Universidad de Columbia, New York; los Ingenieros Leopoldo Moreno Llor y Wilson Garcés, especializados en La Universidad de Londres y el Instituto Tecnológico de Illinois respectivamente; Oswaldo Muñoz Mariño, César Arroyo, Ramiro Pérez y los hermanos Banderas Vela.

Posteriormente, en 1959 se consolida la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador y así empieza a difundirse la enseñanza de la arquitectura moderna en nuestro país, de manera permanente y sostenida. Las primeras generaciones de arquitectos graduados en esta empiezan a explorar nuevos materiales

The Architectural Modern Movement that took place in Europe and North America in the early twentieth century reached Ecuador, belatedly, in the 1950's and onwards. A few foreigners who immigrated to the country, such as Otto Kohn K., Carlos Kohn K., Giovanni Rota, Oskar Etwanick and Otto Glass, amongst others, were able to convey their experiences, on a professional and academic level, through the new Schools of Architecture. This late insertion of Modern Architecture allowed the modern postulates to arrive substantiated and discussed, that is to say, as a proven synthesis of successes and achievements.

The leading role of the Latin American Universities in the training of new professionals in this "new architecture" has been echoed in our country and the influence that some of them have generated is of fundamental importance; such as the case of the Uruguayan School. Ecuador's Architecture School was founded in 1946 with the assessment of Guillermo Jones Odriozola and subsequently that of Gilberto Gatto Sobral. The School is associated to the Faculty of Physical Sciences and is based on the fundamentals and regulations adapted from Montevideo's Faculty of Architecture, which is decidedly modern, with clear influences of the Bauhaus and Le Corbusier. In addition, Guillermo Jones Odriozola and Gilberto Gatto Sobral, designed the First Regulatory Plan of Quito in 1942, where they established functional zoning with modern standards, which became the basis for the development of different modern urban proposals.

A group of Ecuadorian professionals, who had graduated in foreign Universities and had also had direct contact with modernity, returned to the country in 1947 and onwards, amongst them were Sixto Durán Ballén and Jaime Dávalos, who had graduated in Columbia University, New York; the Engineers Leopoldo Moreno Llor and Wilson Garcés, who specialised at the University of London and the Illinois Institute of Technology respectively; Oswaldo Muñoz Mariño, César Arroyo, Ramiro Pérez and the Banderas Vela brothers.

Later on, in 1959 the Central University of Ecuador's Faculty of Architecture consolidated and thus began disseminating the teachings of Modern Architecture in our country in a permanent and sustainable manner. Its first generations of graduate Architects began to probe new materials such as reinforced concrete, iron and glass, and to propose neo-plastic, rigorous and consistent spaces. The first modern projects were institutional, whereas modernity subsequently reached



como hormigón armado, hierro y cristal, y a proponer espacios neo plásticos, rigurosos y consistentes. Los primeros proyectos modernos fueron institucionales, mientras que la modernidad llegó más tarde a las edificaciones residenciales. Entre ellos está Gustavo Guayasamín, los hermanos Luis y Santiago Oleas, Fabián y Agustín Patiño, Lionel Ledesma, Alfredo León, Milton Barragán, Carlos Velasco, Oswaldo de la Torre, Mario Arias, Ovidio Wappenstein, el GRUPO SEIS: conformado por Cristian Córdova, Juan Espinosa, Fernando Garcés, Rubén Moreira, Rodrigo Samaniego, Mario Solís y Fernando Jaramillo, solo por citar a algunos. Su educación estuvo determinada por los principios de la Arquitectura Moderna y del Racionalismo, dedicados al estudio y conocimiento de las obras emblemáticas de los maestros del movimiento moderno como Frank Lloyd Wright, Louis Kahn, Mies van der Rohe, Richard Neutra, entre otros.

Destacamos en este momento la obra del arquitecto Ovidio Wappenstein. Nace en Valencia, España, en 1938, pero vive en Quito desde los 4 años de edad. Su familia procedía de Checoslovaquia y era de ascendencia judía. Ovidio inicia sus estudios superiores en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador, sin embargo al año siguiente gana una beca de estudios en la Escuela de Artes del Union College en Shenectady, Nueva York. Posteriormente regresa a Ecuador y se gradúa de arquitecto en 1963. Luego de su graduación realiza prácticas profesionales en talleres de diversos arquitectos importantes de Inglaterra y Holanda. Proyecta y construye una gran cantidad de obras, principalmente en Quito; entre ellas el Hotel Colón Internacional proyectado en 1965 y llevado a cabo en tres etapas hasta 1978. Christoph Hirtz ha fotografiado su obra. Nace en Quito en 1959, es el hijo del fotógrafo Gottfried Hirtz, alemán que se estableció en el Ecuador desde 1954, hasta su muerte en 1980. Ha realizado fotografías de arqueología, pintura y escultura; así como fotografía de arquitectura, comercial y publicitaria.

residential buildings. Amongst these professionals are Gustavo Guayasamín, the brothers Luis and Santiago Oleas, Fabián and Agustín Patiño, Lionel Ledesma, Alfredo León, Milton Barragán, Carlos Velasco, Oswaldo de la Torre, Mario Arias, Ovidio Wappenstein, and GROUP SIX: formed by Cristian Córdova, Juan Espinosa, Fernando Garcés, Rubén Moreira, Rodrigo Samaniego, Mario Solís and Fernando Jaramillo, to name a few.

Their education was determined by the principles of Modern Architecture and Rationalism, dedicated to the study and understanding of the emblematic works of the masters of the Modern Movement such as Frank Lloyd Wright, Louis Kahn, Mies van der Rohe and Richard Neutra, among others.

The work of the architect Ovidio Wappenstein stands out in this period of time. He was born in Valencia, Spain, in 1938, but lived in Quito since he was 4 years old. His family came from Czechoslovakia and he was of Jewish descent. Ovidio began his University studies at the Central University of Ecuador's Faculty of Architecture and Urbanism; however, the following year he obtained a student scholarship to enter the School of Arts of the Union College in Shenectady, New York. He then returned to Ecuador and graduated in Architecture in 1963. After his graduation he carried out his professional training in the offices of several important Architects of England and Holland. Designing and building a great amount of works, mainly in Quito; including the International Colón Hotel which was designed in 1965 and undertaken in three stages up until 1978. Christoph Hirtz has photographed the work of Ovidio Wappenstein. Christoph was born in Quito in 1959 and is the son of the photographer Gottfried Hirtz, a German who settled down in Ecuador in 1954 until his death in 1980. Christoph has taken photographs of archaeology, painting and sculpture; as well as photography in the architectural, commercial and advertising fields.



Christoph Hirtz
Hotel Colón, Quito
Arquitecto: Ovidio Wappenstein

(anterior)
Christoph Hirtz
Edificio COFIEC, Quito
Arquitecto: Ovidio Wappenstein

Armando Salas Portugal. Fotografía: herramienta y comunicación

Armando Salas Portugal. Photography: A Collaborative Communication Tool

Mara Partida

Hablar de la fotografía en la obra de Luis Barragán requiere hacer una pausa en el valor que le añade como técnica y como proceso.

Luis Barragán supo vislumbrar en la fotografía de Armando Salas Portugal una fuente inagotable de posibilidades que forjarían un vínculo indisoluble entre ellos. Para Barragán la fotografía no sólo sería un instrumento de comunicación visual que le permitiría difundir su propia obra o diseñar la imagen corporativa con la que daría a conocer Los Jardines del Pedregal al mundo. Para él, el valor de la fotografía recaía en el potencial que su propio significado - phos (luz) y grafis (escritura)- "escribir o dibujar con la luz" - tenía a lo largo de los procesos de diseño.

El Pedregal de San Ángel representa la primera obra donde Luis Barragán, de la mano de Armando Salas Portugal, incursionaría en el uso de la fotografía como herramienta de diseño en la actividad creadora. El inicio de una gran trayectoria juntos, que colocaría a Armando Salas Portugal como el fotógrafo, casi exclusivo, de Luis Barragán.

El archivo del arquitecto, ubicado en la Fundación Barragán en Suiza, cuenta con más de 7000 impresiones fotográficas que contienen la evidencia de un acervo rico y exhaustivo de una colaboración intensa "...una manera de acercarse al proyecto a través de un continuo prueba y error"¹ ... El legado de una serie de bocetos o apuntes gráficos para visualizar sus ideas abstractas.

El trabajo de fotografía fue muy extenso, Barragán en un principio le pedía a Salas Portugal que hiciera innumerables tomas de un objeto o espacio determinado, cambiando las condiciones lumínicas, enfoques, encuadres, acercamientos, etc. Después él las analizaba una por una, y en base a sus observaciones le indicaba el siguiente paso. Toda la comunicación entre ambos está registrada por escrito detrás de las fotografías.

Barragán se decantaba por las vistas más abstractas de los sujetos en blanco y negro, fotografías con un espíritu más artístico y menos informativo; fotografías que serían publicadas en las revistas contemporáneas como *Arquitectura México*, *Espacios*, etc.

Para reproducir la imagen natural y corporativa con la que difundiría al Pedregal, Barragán valiéndose de su ingenio y herramientas como el dibujo y la fotografía,

When we talk about the photography of Luis Barragán's work, it is necessary to emphasize the value that Barragán adds to it, not only as a technique but also as a process.

Luis Barragán was able to see the photography of Armando Salas Portugal as an inexhaustible source of possibilities, which built an indissoluble bond between them. For Barragán, photography was not only an instrument of visual communication to promote his own work or to design a corporate image in order to show Los Jardines del Pedregal to the world. For him, the value of photography laid in the potential that its own meaning has - phos (light)-graphs (writing) "writing or drawing with light" - throughout the whole design process.

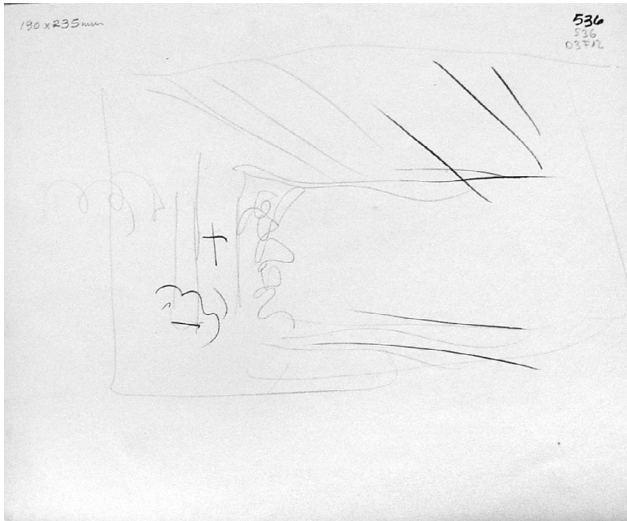
El Pedregal de San Ángel is the first work where Luis Barragán, hand in hand with Armando Salas Portugal, introduced the use of photography as a design tool in the creative process. This was the beginning of their great career together, which placed Armando Salas Portugal as one of the most important photographers of Luis Barragán's work.

The architect's archive located in "The Barragán Foundation" in Switzerland, has more than 7000 photographic prints that contain within them the evidence of a rich and comprehensive work-body of their intense collaboration "...a way of approaching the project through a continuous trial and error"¹ ... The legacy of a series of sketches or graphic notes, express these abstract ideas.

The photographic work carried out by Barragán and Salas Portugal was very vast, Barragán would initially ask Salas Portugal to do countless shots of an object or a given space, changing the lighting conditions, approaches, settings, frames, etc. Then, by analyzing them one by one according to Barragán's observations, Salas Portugal would be indicated the next step. Everything regarding the communication between them is written on the back of the photographs.

Barragán was inclined towards the more abstract images of subjects in black and white, photographs with a more artistic spirit and a less informative output. Those photographs are the ones that would be published in contemporary architecture journals such as *Arquitectura México*, *Espacios*, etc.

In order to reproduce the natural and corporate image that El Pedregal got across, Barragán took advantage of his skills and tools, which were drawing and photography. He designed each of the pamphlets, brochures, souvenirs and advertising objects that consolidated the image of a place



Armando Salas Portugal
Jardines Madereros
Arquitecto: Luis Barragán

diseñaría cada uno de los panfletos, folletos, suvenires, objetos publicitarios que consolidarían la imagen de una obra que ofrecía una condición ideal de vida.

Salas Portugal logró captar un vínculo entre lo real y lo imaginario, su potencial y sensibilidad fueron utilizados para mostrar los objetos y crear relaciones interesantes entre ellos. El método de prueba y error se exploró incluso en la manipulación, adición e incluso collage para proponer cosas que hasta entonces no se habían hecho ni como técnica ni como resultado.

Barragán identificado con la obra y las ventajas que la fotografía ofrecía como técnica en el campo arquitectónico y en los procesos de diseño, supo conducir poco a poco una especie de trabajo en colaboración con Armando Salas Portugal. La compenetración durante el proceso fue tan intensa que Salas Portugal consiguió captar y comunicar la esencia de la obra de Luis Barragán con una mirada muy personal que ha logrado traspasar las fronteras y ser el referente de la obra de Luis Barragán en el mundo.

Mathías Goeritz siendo testigo de estos procesos apuntó: "Los logros de Barragán recaen tanto en las dos dimensiones como en las tres, en representar el espacio como el espacio real... su arquitectura es fotográfica. – no fotogénica – Sus edificios eran frágiles. Él supo que algún día se destruirían, pero no le importó porque las fotografías la preservaban como él quería que se viera."²

NOTAS

1 ZANCO, Federica. "El Legado de Luis Barragán". En: Cuadernos de Arquitectura. [México DF: CONACULTA, INBA] Vol. 6 1902-2002 (Marzo 2002)

2 Entrevista a Mathías Goeritz por Keith Eggner el 7 de Febrero de 1989. Ver: EGGNER, Keith. Luis Barragán Gardens of El Pedregal, Mathías Goeritz una Bibliografía 1915-1990, cit., p. 65

that offered an "ideal condition of life".

Salas Portugal was able to capture the link between the real and the imaginary. His potential and sensitivity were used so as to display objects and create interesting relationships between them. The method of trial and error was explored while manipulating, adding and even by using the collage technique in order to propose things that had not been done until then, neither as a technique nor as a result.

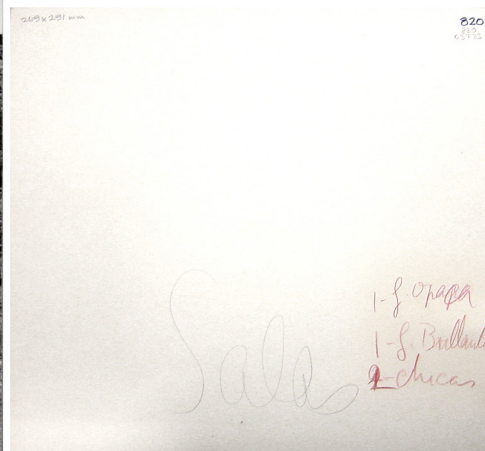
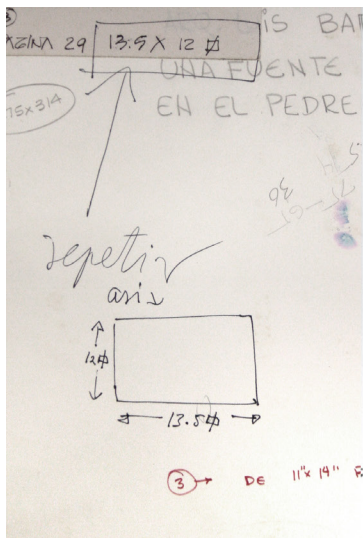
While identifying the advantages offered by photography in the architectural field as a technique in the processes of design, Barragan was able to undergo, little by little, a kind of collaborative work experience with Armando Salas Portugal. The complicity during the process was so intense that Salas Portugal managed to capture and communicate, through a very personal view, the essence of Luis Barragan's work. Thanks to which, Luis Barragan's work overcame boundaries to become a referent in the world.

Mathías Goeritz, who witnessed these processes, noted: "the achievements of Barragan fall in both two and three dimensions, in representing the space as the real space... his architecture is photographic. –non photogenic - His buildings are fragile. He knew that someday they would be destroyed, but did not care because the photographs would preserve the way he wanted them to be seen."²

NOTES

1 ZANCO, Federica. "El Legado de Luis Barragán". In: Cuadernos de Arquitectura. [México DF: CONACULTA, INBA] Vol. 6 1902-2002 (March 2002)

2 Mathías Goeritz interview. By Keith Eggner, february 7 of 1989. See: EGGNER, Keith. Luis Barragán Gardens of El Pedregal, Mathías Goeritz una Bibliografía 1915-1990, cit., p. 65



Armando Salas Portugal
El Pedregal Fuente. Jardines del Pedregal
Arquitecto: Luis Barragán

Un trabajo paralelo. La fotografía de Guillermo Zamora en la Arquitectura Moderna de México

A parallel work. Photography of Mexico's Modern Architecture by Guillermo Zamora

Pedro Strukelj

La modernidad arquitectónica en México se ha abordado de maneras muy desiguales. Se ha construido una historia de la arquitectura moderna apegada a un gran relato nacionalista y, sin profundizar en serias documentaciones, se ha dejado sin atender casos claramente centrales como el del fotógrafo Guillermo Zamora y su papel en la arquitectura construida de mediados del siglo XX.

Guillermo Zamora nació en 1913, en Apizaco, Tlaxcala. En un entorno rural a una hora de la ciudad de México justo en los años en que transcurría la Revolución Mexicana. No deja de ser significativo que su figura siga siendo marginada en una historia que suele tomar este episodio histórico precisamente como un motor de la modernidad. A los 6 años Guillermo Zamora queda huérfano de madre, a los 13 años va a vivir a la ciudad de México. En la Academia de San Carlos estudia Bellas Artes, y uno de sus maestros es el importante fotógrafo Agustín Jiménez Espinosa, muy vinculado al cine y quien había acompañado a Serguei Eisenstein durante el rodaje del film *¡Que Viva México!* en 1931.

Zamora trabaja los primeros años en el estudio fotográfico Hackenberg y es a partir de la década de los cuarenta Zamora cuando empieza a fotografías sistemáticamente las pinturas de Diego Rivera y Davis Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Luis Nishizawa y José Chávez Morado. El propio Siqueiros bromeaba diciendo que Guillermo Zamora era su descubrimiento, y que entonces debía fotografiar sus obras antes que las de nadie: "Sí, este fotógrafo es muy chingón, y es mío", decía. Sin embargo, y pese a que Zamora pertenece a la misma generación de los reconocidos fotógrafos Manuel y Dolores Álvarez Bravo, Kathy Horna, los hermanos Mayo, Mariana Yampolsky y Armando Salas Portugal, ha quedado fuera del ámbito de los grandes de la fotografía mexicana. Está siempre incluido dentro de las referencias a la fotografía de arquitectura moderna, pero no se le ha dedicado ni una exposición ni un catálogo específico.

En relación a la fotografía de arquitectura, la obra de Zamora da cuenta de la producción arquitectónica de la gran mayoría de arquitectos del México moderno: Juan O'Gorman, Mario Pani, Juan Sordo Madaleno, Augusto H. Álvarez, José Villagrán, Enrique del Moral, Mario Pani, Enrique de la Mora, Juan Sordo Madaleno, Vladimir Kaspé; incluso de Luis Barragán, de quien son más conocidas

Mexico's Modern Architecture has been addressed in very dissimilar ways. A history of Modern Architecture has been created according to a great nationalistic narrative and, without delving into reliable documentation, central cases have been clearly left unattended such as that of the photographer Guillermo Zamora and his role in the architecture built in the mid-twentieth century.

Guillermo Zamora was born in 1913 in Apizaco, Tlaxcala. He grew up in a rural environment one hour away from Mexico City, during the years of the Mexican Revolution. It is not without significance that this public figure still remains discriminated in a narrative that usually takes this historic episode precisely as a motor of modernity. Guillermo Zamora was left motherless at the age of 6, at the age of 13 he went to live in Mexico City. He studied Fine Arts at the San Carlos Academy, and one of his professors was the important photographer Agustín Jiménez Espinosa, who was closely linked to Cinema and who had accompanied Serguei Eisenstein during the making of the film *¡Que Viva México!* in 1931.

Zamora worked for the Hackenberg photographic studio in his early years and it was in the decade of the forties when he began to systematically photograph the paintings of Diego Rivera and Davis Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Luis Nishizawa and José Chávez Morado. Siqueiros himself joked about Guillermo Zamora being his personal discovery, and therefore had to photograph his works before anyone else's: "Yes, this photographer is a whizz kid, and he's mine," he said. Nevertheless, and despite the fact that Zamora belongs to the same generation of renowned photographers such as Manuel and Dolores Álvarez Bravo, Kathy Horna, the Mayo brothers, Mariana Yampolsky and Armando Salas Portugal, he has been left out of the scope of the greats of Mexican photography. He is always included in the references to the photography of Modern Architecture, but no exhibition or any kind of specific catalogue has been dedicated to him.

With respect to architectural photography, Zamora's work gives account of the architectural production of the vast majority of architects of modern Mexico: Juan O'Gorman, Mario Pani, Juan Sordo Madaleno, Augusto H. Álvarez, José Villagrán, Enrique del Moral, Mario Pani, Enrique de la Mora, Juan Sordo Madaleno, Vladimir Kaspé; and even of Luis Barragán, of whom the photographs by Armando Salas Portugal are better known.

It must be noted that within the general marginaliza-



Guillermo Zamora
Centro Comercial "Plaza Jacaranda"
Arquitectos: Ramón Torres Martínez y Héctor Velázquez Moreno

las fotografías de Armando Salas Portugal.

Cabe destacar que dentro la marginación general en la historia y la crítica de la arquitectura, la obra de Guillermo Zamora ha sido reconocida de forma destacada por, Alberto Moreno, fotógrafo actual de arquitectura que frecuentó a Zamora en los últimos años. Dijo: "Fue el más grande fotógrafo de la arquitectura moderna nacional. El dominio técnico total y su percepción de la luz le hicieron captar como nadie el 'milagro mexicano' que inició en los años 40".

Guillermo Zamora Murió en 2002. Su obra está dispersa en los archivos de los arquitectos para los que trabajó.

¿Qué México hizo posible esta fotografía de arquitectura?, ¿Cómo esta fotografía potencia los valores de esta arquitectura?, ¿Qué tipo de proceso paralelo, o de base común existió entre las diferentes artes visuales?

En el contexto en el que Guillermo Zamora generó su producción fotográfica era muy particular. Los tiempos modernos del México de los cuarenta estaban cargados de una serie de ideas estéticas particularmente ricas en términos visuales. En el contexto docente estaban los planteamientos formalistas de Juan de la Encina, los las reflexiones auténticamente modernas de José Clemente Orozco y desde algún tiempo atrás, la voluntad de abrir México a la modernidad de Alfonso Reyes. Todas estas ideas estaban en el aire cerca del joven fotógrafo.

Para Guillermo Zamora la fotografía es un hecho constructivo, es la traducción de una condición espacial en un lenguaje plástico. No puede ser reducido exclusivamente a un medio de difusión de la arquitectura, así se anula el rol que juega en el proceso de comprensión de la forma. La fotografía construye formalmente y además es capaz de reconocer y potencia los valores de abstracción de la propia arquitectura fotografiada.

tion with respect to architectural history and criticism, the work of Guillermo Zamora has been prominently acknowledged by Alberto Moreno, a current photographer of architecture who visited Zamora in his last years. He said "He was the greatest photographer of Modern National Architecture. His total technical dominion and his perception of light allowed him to capture like nobody else could "the Mexican Miracle" that began in the 40's."

Guillermo Zamora died in 2002. His work is scattered around the different archives of the architects for whom he worked.

What kind of Mexico made this photography of architecture possible?, How did this photography maximize the values of this architecture?, What type of parallel processing, or common ground existed between the different visual arts?

Guillermo Zamora was very particular in the context in which he created his photographic production. The modern times of Mexico in the forties were full, in visual terms, of a number of particularly rich aesthetic ideas. In the educational context were the formalist approaches of Juan de la Encina, the authentically modern reflections of José Clemente Orozco and from some time in the past, the determination to open Mexico to modernity on behalf of Alfonso Reyes. All these ideas were in the air, proximate to the young photographer.

For Guillermo Zamora photography is a constructive fact, it is the translation of a spatial condition via a plastic language. It cannot be reduced solely to that of a means to disseminate architecture and cancel the role it plays in the process of understanding form. Photography formally constructs as well as being able to recognize and maximize the abstract values of the photographed architecture itself.



Guillermo Zamora
Un edificio de productos
Arquitectos: Ramón Torres Martínez y Héctor Velázquez Moreno

Fotografía y arquitectura moderna en España

Photography and Modern Architecture in Spain

Iñaki Bergera

La arquitectura moderna se hizo a golpe de acero, hormigón y cristal, pero se consolidó y creció gracias a la diseminación de sus imágenes. Después, su historiografía se estructuró sustancialmente a partir de su fuente documental irrefutable: las fotografías. Ante la imposibilidad del conocimiento y la experiencia directa de la vasta producción arquitectónica la valoración crítica de la arquitectura recurre necesariamente, junto con los planos, a su representación fotográfica. El carácter revolucionario que trajo la vanguardia moderna encontró en la fotografía el instrumento oportuno para proceder a su difusión mediática y propagandista que valoraba esos objetos arquitectónicos como iconos paradigmáticos que debían ser emulados. Al mismo tiempo los arquitectos comprometidos entendieron que las fotografías de sus edificios eran la cristalización final de su obra y lo que realmente transcendía a efectos de su reconocimiento y satisfacción personales. En estas necesidades de ida y vuelta, se consagró la figura del fotógrafo de arquitectura como el técnico especializado en dar forma a ese particular relato visual.

Desde el ámbito de la historia, la teoría y la crítica de arquitectura, la fotografía sería un objeto meramente instrumental, tan necesario como los planos de los edificios para documentar, estudiar y difundir la arquitectura, sin llegar a intrincarse de manera sustancial en el debate autorreferente de la arquitectura. Sin embargo, recientemente y en consonancia con la necesidad de entender la arquitectura como una realidad mucho más permeable a las solicitudes pluridisciplinares, se justifica que la fotografía sea capaz de aportar por sí misma datos a la construcción del discurso arquitectónico, amén de consolidar, de vuelta, su propia naturaleza. Contemporáneamente, esta temática se enmarca dentro de la progresiva atención hacia los aspectos propios de la cultura visual como conformadora de la realidad y el pensamiento, por una parte, y explícitamente hacia la conformación del paisaje urbano, entendido este como el constructo que cualifica la identidad visual de las ciudades en las que se insertan las arquitecturas a las que se dirige la mirada del fotógrafo. En cualquier caso, el estudio de las relaciones entre arquitectura y fotografía, hasta la fecha y con carácter general e internacional, se ha condensado en una circunspecta bibliografía específica que de alguna manera han sentado las bases sobre las que articular el discurso teórico y espe-

Modern architecture was created out of steel, concrete and glass, none the less it consolidated and grew thanks to the dissemination of its images. Later on, its historiography was substantially structured based on its own irrefutable documentary source: photographs. Given the impossibility of the learning and direct experience of the vast architectural production, the critical appraisal of architecture necessarily resorts, along with the plans to its photographic representation. The revolutionary character that brought the modern vanguard forth found in photography the appropriate instrument to carry out its media and propagandist coverage, which valued these architectural objects as paradigmatic icons that should be emulated. At the same time, those committed architects understood that the photographs of their buildings were the final crystallization of their work and what really transcended regarding their recognition and personal satisfaction. These back and forth needs, consecrated the figure of the Photographer of architecture as a specialized technician that gave form to this particular visual narration.

Within the field of architectural history, theory and criticism, photography would be but a purely instrumental object as necessary as the building plans themselves to document, study and disseminate architecture, without actually embroiling itself substantially in the self-referential debate of architecture. Nevertheless, recently and in line with the need to understand architecture as a reality much more permeable towards multidisciplinary requests, photography is justified as being capable of providing data itself to the construction of an architectural discourse, in addition to nurture, again, its own nature. Contemporarily, this subject forms part of the progressive attention given to the specific aspects of the visual culture that shape reality and thought, on the one hand, and explicitly towards the configuration of the urban landscape, understood as the builder that qualifies the visual identity of the cities in which architectures are inserted and to which the eye of the photographer is directed. In any case, the study of the relationship between architecture and photography, to date and with a general and international character, has been condensed into a circumspect specific bibliography that somehow has laid down the foundations on which to articulate the theoretical and speculative discourse of the idiosyncrasies of this disciplinary union.

As far as Spain is concerned and apart from a few exceptions, the attention to this subject had hardly been



Fernando Higuera
Patronato de Casas Militares, Madrid 1967
Arquitecto: Fernando Higuera

culativo sobre la idiosincrasia de este maridaje disciplinar.

En lo que a España se refiere y salvo algunas excepciones la atención a este tema apenas se había abordado de forma explícita. Detectada la carencia se transformó en oportunidad impulsándose en 2013 la puesta en marcha de FAME (Fotografía y arquitectura Moderna en España 1925-65), un proyecto de investigación académico destinado a apuntalar el referido estudio específico de este binomio arquitectura-fotografía en el contexto de nuestra modernidad. Pudiendo ser otro, se estableció como marco temporal de estudio el de aquellas décadas que la historiografía de la arquitectura española señalan como específicas de lo que se denominó el Movimiento Moderno: desde la irrupción de las vanguardias a mediados de los años veinte del siglo XX hasta las derivadas de la crisis del Estilo Internacional en los años sesenta.

El proyecto de investigación FAME, tal y como se expondrá en la presentación, está acometiendo un estudio de la modernidad exclusivamente desde el papel y el valor conferido a la fotografía en este devenir y su relato. Apuntaladas las bases teóricas y disciplinares para acometer la investigación, y conscientes de alguna manera de la imposibilidad de abarcar la totalidad de esa ingente producción de fotografías, sí que se ha incoado un primer desbroce y volcado de reportajes fotográficos, acudiendo a los archivos mas destacados por la cantidad y calidad de sus legados fotográficos y arquitectónicos: colegios de arquitectos, fundaciones de arquitectos y fotógrafos particulares, etc. Esta arqueología de imágenes, amplia y selectiva al mismo tiempo, generará a la conclusión del proyecto una base de datos que no servirá únicamente como condensador documental, sino también como materia misma para la reflexión teórica interdisciplinar. Como Alberto Martín apuntaba en su texto del catálogo de la exposición FAME en el Museo ICO el proyecto transforma estas fotografías de instrumentos de estudio a objetos de estudio.

addressed to in an explicit manner. Once detected this insufficiency, it was transformed into an opportunity in 2013 by enhancing the implementation of FAME (Photography and Modern Architecture in Spain 1925-65), an academic research project designed to bolster the aforementioned specific study of this binomial architecture-photography in the context of our modernity. It could have been another period, however, the time frame study was set on those decades which the historiography of Spanish architecture pointed out as specific to what is called the Modern Movement: from the emergence of the avant-garde in the mid-twenties of the twentieth century to those arising from the crisis of the International Style in the sixties.

The research project FAME, as posed in the presentation, is undertaking a study of modernity exclusively from role and value conferred by photography in this outcome and its narrative. Once the theoretical and disciplinary foundations are underpinned to carry out the research, and in some way conscious of the impossibility of being able to cover the whole of that vast production of photographs, a first selection and transfer of photographic reports has been initiated, resorting to the files which are most prominent for the quantity and quality of their photographic and architectural legacies: colleges of architects, architect foundations and private photographers, etc. This archaeology of images, both broad and selective at the same time, shall generate at the completion of the project a database that will serve not only as a documentary condenser but also as the subject material itself for interdisciplinary theoretical reflection. As Alberto Martín noted in his text of the catalogue for the FAME exhibition at the ICO Museum, the project transforms these photographs from instruments of study into objects of study.



Fotografía Férriz
Pabellón Exposiciones del Ministerio de Vivienda en la IV Feria Internacional del Campo, Madrid 1959
Arquitecto: Asís Cabrero

Revisitas

Re-visits

José Hevia



José Hevia. Casa Huarte, Madrid.
Arquitectos: Corrales-Molezún

Se abordan tres casos en los que se ha podido revisar fotográficamente algunos referentes capitales de la arquitectura moderna española, actividad que ha formado parte de mi labor profesional documental durante los últimos años. En todos ellos, he aprovechado la oportunidad de recomponer el orden de dicha documentación de una forma que a través de las relaciones entre imágenes podamos aislar determinados elementos que se repiten y conforman una de las esencias de esas arquitecturas, y que de otra manera es muy difícil registrar en un reportaje de narrativa más lineal, y que es el mayoritario en los medios profesionales: bien sea por exigencias del mundo editorial, bien sea por necesidad documental. Se invita al espectador a cruzar información fotográfica: Entre edificios o en el mismo edificio, a través de un código que permita una lectura pausada y continuada de un elemento aislado, de un fenómeno intencionado o accidental, o de un recurso estilístico que pueda observarse inmerso en dichos edificios.

There are three cases in which it has been possible to photographically revisit a few significant referents of Spanish modern architecture, activity that has formed part of the documentary work of my professional career during the last years. In all of them, I have taken the opportunity to organise such documentation in a manner that by means of the relationships between images one can isolate certain elements that are recurring and make up one of the essences of these architectures, and that otherwise would be very difficult to capture in a more linear narrative report, which is the main option in professional media: either due to the requirements of the publishing world, or on account of the documentary necessity. One invites the spectator to exchange photographic information: either between buildings or of the same building, by means of a code that permits a structured and continuous reading of an isolated element, a deliberate or accidental phenomenon, or a stylistic resource that can be observed immersed in those buildings.

J.A. Coderch. The photographic revisit, which was



José Hevia. Conjunto Hexagonal, Murcia.
Arquitecto: Antoni Bonet i Castellana

J.A. Coderch. Entre 2003 y 2005, por encargo de la editorial Gustavo Gili se realizó la revisita fotográfica de 11 viviendas unifamiliares del arquitecto J.A. Coderch, para realizar el monográfico 2G nº33 J.A Coderch, 10+1 casas. El objetivo era actualizar y ampliar la documentación existente, sobretodo del interior, de algunas viviendas y traerlas a la actualidad. De aquella experiencia apareció la oportunidad de cruzar fotográficamente algunas estancias de las casas para ver qué elementos característicos conformaban la arquitectura de J.A. Coderch más allá de la función de dichas estancias o del proyecto específico, para observar elementos reconocibles que se repiten con variaciones entre casas, y que de otra manera resultan mucho menos evidentes. A través de varias parejas de fotografías siempre de distintos proyectos, tomados a una escala muy aproximada y con distancias focales casi idénticas, y usando el recurso formal frontal, se consigue aislar cada similitud. Por ejemplo, en la pareja casa Soler-Badia/Casa Güell, vemos el deseo de J.A. Coderch

commissioned by the Gustavo Gili Editorial between 2003 and 2005, was undertaken on 11 single-family dwellings designed by the architect J.A. Coderch, in order to carry out the monographic issue 2G No. 33 J.A Coderch, 10+1 houses. The objective was to update and broaden the existing documentation, especially referring to the interiors, of a few houses and to bring them back to actuality. From that experience derived the opportunity to photographically go through some of the dwellings' rooms in order to learn what characteristic elements formed part of the architecture designed by J.A. Coderch beyond the function of these rooms or the specific project, to observe recognizable elements that are recurring with variations between houses, and that otherwise are much less apparent. By means of various pairs of pictures, always of different projects, taken at a very similar scale with almost identical focal distances and using the frontal formal resource, it is possible to isolate each similarity. For example, in the pair Soler-Badia house/ Güell house, we see the desire of J.A. Coderch to show a guideline of light from the entrance



José Hevia. Parroquia, poblado dirigido de los Almendrales, Madrid.
Arquitectos: Corrales-Molezún y García de Paredes-Carvajal



José Hevia. Capilla en el convento de Stella Maris, Málaga.
Arquitectos: García de Paredes

de mostrar una guía lumínica desde la entrada hasta el corazón de la casa, en dos casos distintos. En la pareja casa Gili/casa Rovira, se puede ver cómo la misma carpintería que cierra el parking de una casa vale como celosía para la sala de estar la en otra. A través de las distintas parejas vemos estos y otros elementos que se repiten entre casas, tanto en los patios, las habitaciones, los huecos, los baños... Y que dichas estancias se conforman por conceptos que les son comunes al margen de su uso, siendo esto uno de los elementos de la modernidad en J.A. Coderch.

Alejandro de la Sota. Por encargo de la fundación ARQUIA y para un monográfico del arquitecto (arquitemas, 2009), se revisitó fotográficamente 10 proyectos que por importancia o por falta de documentación, se estimó pertinente por parte del editor. En este caso, no propongo leer entre proyectos sino hacer algunas observaciones

to the heart of the house, in two different cases. In the pair Gili house/Rovira house, it is possible to see how the same carpentry that closes the garage of one of the houses serves as latticework for the living room of the other one. By means of the different pairs of houses we see these and other elements that recur between houses; in their courtyards, rooms, openings, bathrooms... and that these rooms are shaped by concepts that are common despite their use, thus, being one of the elements J.A. Coderch's modernity.

Alejandro de la Sota. Commissioned by the ARQUIA foundation for a monographic on the architect (arquitemas, 2009), 10 projects were revisited photographically that due to their importance or lack of documentation, were considered relevant by the publisher. In this case, I do not intend to read between projects but to delve into a few structured observations of each project that allows one to see in a syn-



José Hevia. Facultad de Filosofía, Valencia.
Arquitecto: Fernando Moreno Barberá



José Hevia. Viviendas cooperativa de agentes comerciales, Valencia.
Arquitectos: Santiago Artal Ríos

pautadas de cada proyecto que permitan ver de un modo sintético el uso experimental de materiales prefabricados (casa Varela), las transparencias verticales y horizontales (Gimnasio Maravillas), el interés por la tecnología constructiva innovadora del momento junto a la riqueza formal y de programa que en general los proyectos de Alejandro de la Sota, de una manera que aislen mediante grupos de imágenes algunas de estas características de forma sesgada y parcial, para darles una entidad propia momentáneamente.

DOCOMOMO Ibérico. Recibí el encargo la documentar distintos edificios. Este recorrido es un cruce de imágenes de distintos proyectos, a modo de pequeñas coincidencias anecdóticas, que tiene algún nexo común, sea cultural, tipológico, constructivo o de uso, y que ese vínculo sea visible a través de la arquitectura.

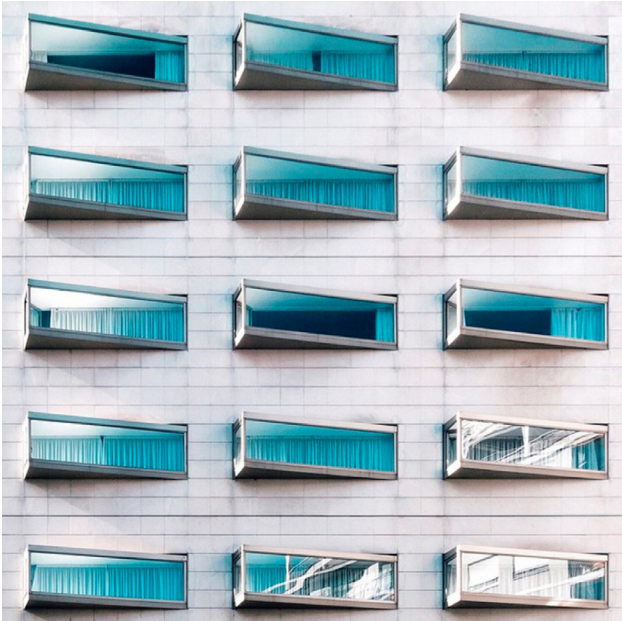
thetic manner the experimental use of prefabricated materials (Varela house), the vertical and horizontal transparencies (Maravillas Gymnasium), the interest in the innovative constructive technology of the moment together with the formal and programme richness that Alejandro de la Sota's architectural designs have in general, in a way that isolate by means of image groups some of these features in a biased and partial manner, to give them an own entity momentarily.

DOCOMOMO Ibérico. I received the assignment to document different buildings. This itinerary is a mix of images of various projects, by way of small anecdotal coincidences, which have some kind of common connection, whether it is cultural, typological, constructive or of use, and where the link is visible by means of architecture.

Fotografía de arquitectura en internet

Architectural Photography on the Internet

Nicanor García



Nicanor García

La ponencia plantea tres momentos en torno a la fotografía de arquitectura en internet. El primero, y más extenso, se trata de una reflexión en torno al orden y la búsqueda de información de fotos en la red. En el segundo momento se muestran algunas fotos y renders donde se desdibuja el límite de la calidad en la fotografía de arquitectura enfrente a las visualizaciones arquitectónicas en 3D. Por último se revisa brevemente que tratamiento tiene la fotografía de arquitectura dentro de una de las redes sociales más populares y que se centran en la fotografía, aportando la experiencia personal en su uso.

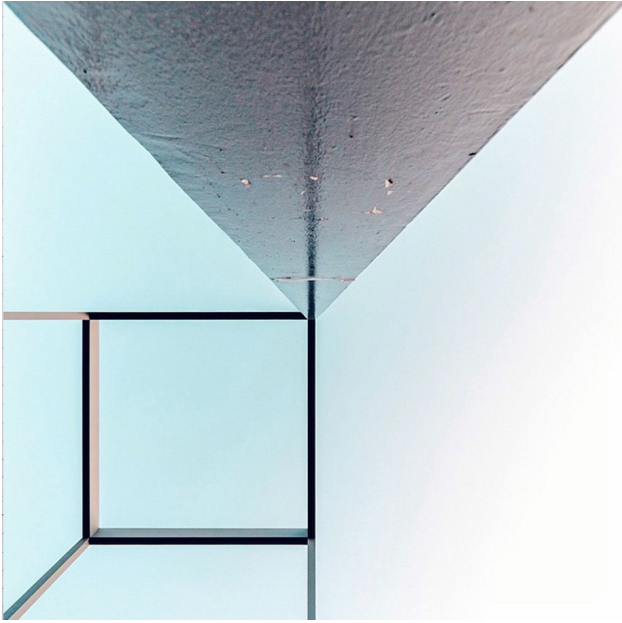
La fotografía de arquitectura en la red

La búsqueda de información entorno a la fotografía de arquitectura en la red, puede ser un camino largo e incierto. La ponencia plantea cruzar dos líneas cronológicas con la intención de que ese solapamiento permita encontrar algún tipo de orden que facilite entender con qué tipo de información nos podemos encontrar. Por un lado se seleccionan una serie de acontecimientos clave en el inicio y

The paper poses about three stages regarding architectural photography on the internet. The first, and most extensive, being a reflection about how to put photographic information in the right order and browse for it on the internet. On the second stage a few photographs and renders are shown where the quality limit of architectural photography is vague when facing 3D architectural visualizations. Finally, the type of treatment architectural photography has within one of the most popular social networks that focuses on photography is briefly reviewed, and personal experience in its use is provided.

Architectural Photography on the Network

The search for information concerning architectural photography on the internet can be a long and uncertain path. The paper proposes crossing two chronological lines with the intention that this overlap allows us to find some form of order that helps us understand the nature of what type of information we can encounter. On the one hand a number of key events are selected at the beginning and during the development of



Nicanor García

desarrollo de Internet. La misma estrategia sigue en la fotografía de arquitectura, centrándose en la fotografía digital y la evolución del software de edición y visualización 3D. Todos estos hechos se van clasificando para, finalmente, conseguir un panorama de lo que se puede encontrar en la red en torno a fotografía de arquitectura.

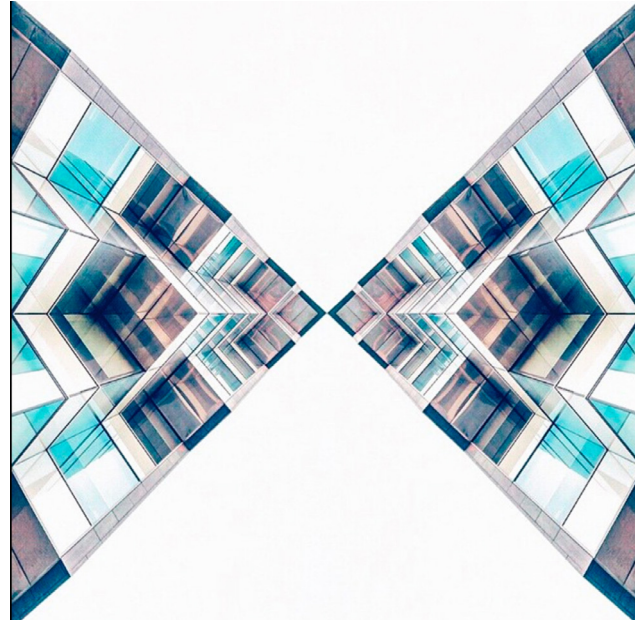
De dicha clasificación se obtienen seis grandes familias de información:

1. Búsquedas, bases de datos, investigación: bancos de imágenes, archivos, libros, Wikipedia... información no personal.
2. Fotografía de arquitectura profesional/amateur: soporte e información técnica, venta.
3. Fotografía de soporte, viajes, cotidiana: soporte e información técnica, venta.
4. Herramientas de soporte al arquitecto, visualizador, fotógrafo: soporte e información técnica, venta, accesorios, impresión.
5. Aplicaciones de retoque, previsualización, cad-bim, apps: soporte e información técnica, tutoriales, licencias,

the internet. The same strategy is used in architectural photography, focusing on digital photography and the evolution of editing and 3D visualization software. All these facts are classified, in order to finally get a picture of what can be found on the network regarding architectural photography.

Six great information families are obtained from the aforementioned classification:

1. Searches, Databases, Research: Image libraries, Files, Books, Wikipedia... No Personal Information.
2. Professional / Amateur Architectural Photography: Technical Support and Information, Sales.
3. Support, Travel and Daily Photography: Technical Support and Information, Sales.
4. Support Tools for the Architect, Visualizer and Photographer: Technical Support and Information, Sales, Accessories, Printing.
5. Photo-retouching Applications, Previewing, Cad-Bim, Apps: Technical Support and Information, Tutorials, Licenses, Accessories.
6. Information Sharing, Dissemination of Knowledge: Social



Nicanor García

accesorios.

6. Compartir información, difusión de conocimiento: redes sociales, blogs, webs, intranets, canales de noticias, video... información de carácter personal.

La calidad de la fotografía de arquitectura

Es evidente como la fotografía de arquitectura de calidad supuso un impulso en el conocimiento y difusión de las arquitecturas que representaban a lo largo del siglo XX. Con los medios digitales y la red la cantidad de fotos circulando de una obra de arquitectura se multiplican. Muchas de ellas son fotos realizadas de forma casual o sin la técnica necesaria para transmitir los valores potenciales de una arquitectura determinada.

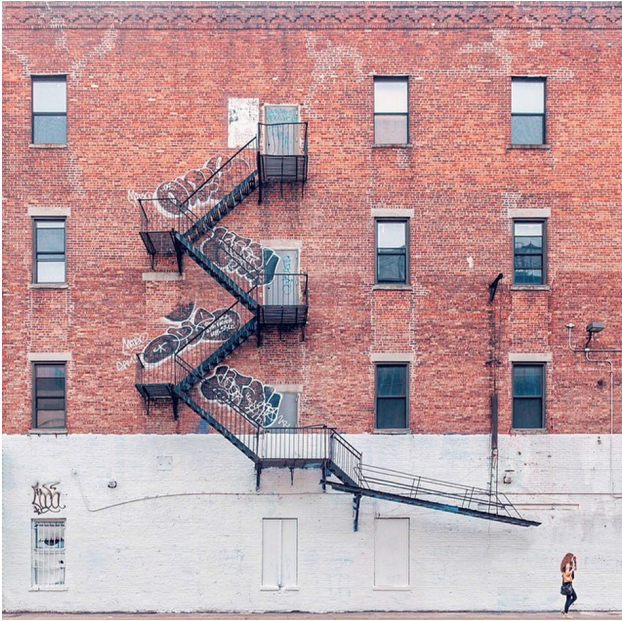
Además del fotógrafo de arquitectura, aparece un nuevo perfil que aporta una mirada singular, se trata del visualizador 3D. En muchas ocasiones vinculado a la arquitectura su trabajo suele tener una visión cuidadosa y pormenorizada sobre la arquitectura, que vuelve a hacerla protagonista de la miradas atentas en ella.

Networks, Blogs, Websites, Intranets, News Channels, Video... Information of a Personal Nature.

The Quality of Architectural Photography

It is evident how quality architectural photography meant an impulse in the acquisition of knowledge and dissemination of the architectures represented throughout the twentieth century. The number of photographs of architectural work circulating on the internet has multiplied due to digital media and the network. Many of them are photographs taken by chance or without the necessary technical know how so as to transmit the potential values of a given architecture.

A new profile appears apart from the architectural photographer, called the 3D visualizer, who contributes with a unique insight. In many cases related to architecture, their work tends to have a careful and detailed vision of architecture, which makes it the focus once more of the attentive interest towards it.



Nicanor García

Las redes sociales de fotografía

La simplificación en la captura y edición a través de los teléfonos móviles ha hecho popular algunas redes sociales donde la fotografía es protagonista. Instagram saca partido de ello y ofrece algunas herramientas sencillas de edición y un sistema de compartir ágil y adictivo. Tres factores lo definen: @usuario, #etiqueta e instameet. Dicho de otra manera, @ para identificar usuarios, # las etiquetas para generar galerías automáticas por diferentes temáticas asociadas al texto de la etiqueta y los encuentros reales donde esos usuarios se relacionan en su entorno.

Desde mi punto de vista particular, Instagram es una herramienta de reflexión respecto a la arquitectura que me rodea. Algunas veces para documentarla, y en otras ocasiones para componer abstracciones fotográficas que no dejan de ser nuevos proyectos.

Photography's Social Networks

The simplification of photo taking and editing via mobile phones has made certain social networks, where the protagonist is the photograph, very popular. Instagram has taken advantage of this and offers some simple editing tools as well as a fast and addictive system of sharing. Three factors define it: @user, #label and instameet. In other words, @ is to identify users, # labels in order to generate automatic galleries for different topics associated with the text of the label and real encounters where those users relate to each other regarding their topic.

From my own point of view, Instagram is a tool of reflection with regard to the architecture around me. On some occasions to document it and on other occasions to compose photographic abstractions of it, which do not cease to be new architectural designs.

Proyecto NHDK

NHDK Project

Víctor Enrich



Víctor Enrich. NHDK

El cuerpo central de la presentación de Víctor Enrich en el seminario de fotografía y arquitectura se apoya en los pasajes de su vida que fueron determinantes en el abandono de su vieja actividad como ilustrador de arquitectura para su posterior adentramiento en el mundo del arte, un mundo sin duda, totalmente desconocido para él.

La exposición pues comienza con una cuenta atrás de treinta y nueve imágenes, cifra que se corresponde con su edad actual. Imágenes correspondientes a encargos realizados para algunos de los equipos de arquitectura con los que trabajó durante quince años en Barcelona. Dichas imágenes se muestran en cuenta atrás debido al hecho que Víctor Enrich, a partir de un cierto momento en su carrera profesional percibe intuitivamente que no va a dedicarse a ello a perpetuidad.

La secuencia de imágenes de dichos proyectos precede a una imagen correspondiente a su último proyecto artístico (NHDK), coincidiendo con las primeras palabras de su presentación. La entrada en escena de dicha imagen se prolonga durante más de un minuto, un gesto que pretende dejar de manifiesto, en contraposición con las

The main body of Victor Enrich's Presentation in the Seminary on Photography and Architecture is based on the passages of his life that were decisive in the abandonment of his old activity as an illustrator of architecture for his subsequent immersion in the world of Art, a world which was, undoubtedly, completely unknown to him.

The exhibition begins with a countdown of 39 images, a figure that corresponds to Victor Enrich's own age. Pictures corresponding to assignments carried out for a few of the architecture teams, for whom he worked during 15 years in Barcelona. The mentioned images are shown in the form of a countdown due to the fact that Victor Enrich intuitively perceived in a particular stage of his career that he would not work in this field indefinitely.

The picture sequence of the projects previously mentioned precedes an image corresponding to his latest art project (NHDK), coinciding with the first words expressed by Victor Enrich in the presentation. The emergence of that image lasts over a minute, a gesture that intends to demonstrate, in contrast to the preceding pictures, that an artwork deserves to



Víctor Enrich. NHDK

imágenes precedentes, que una obra artística merece ser observada con detenimiento durante un cierto tiempo, una actitud totalmente innecesaria sobre las treinta y nueve, las cuales se van sucediendo con relativa velocidad.

A partir de ahí, y con un claro deseo de huir de un enfoque exclusivamente intelectual, Víctor Enrich empieza a desgarnar los motivos y experiencias de vida que le empujaron a adentrarse en el mundo del arte.

Dicha secuencia de viajes se explica casi de forma cronológica a medida que sus principales piezas se van sucediendo. Se podría interpretar pues que su obra fotográfica actúa a modo de diario. Los espacios urbanos que en ellas se presentan son, en realidad, espacios importantes en la vida de Víctor Enrich, ya sea por ser transitados incontables veces en su día a día o porque en ellos, o alrededor de ellos, él pudo añadir alguna experiencia de vida notable.

Al final de la presentación, Víctor Enrich muestra unas imágenes de trabajo de su último proyecto publicado, NHDK, en las que se aprecian algunas de las técnicas utilizadas para conseguir los efectos visuales deseados.

be observed thoroughly for some time, an attitude totally unnecessary with respect to the 39 pictures, which were shown relatively quickly.

From this point on, and with a clear desire to flee from a purely intellectual approach, Victor Enrich began to reveal the motives and life experiences that pushed him to delve into the world of Art.

This sequence of trips is explained almost chronologically, at the same time that his main work pieces were carried out. Thus, it could be understood that his photographic work acts as a diary. The urban spaces presented within them are, in reality, important places in Victor Enrich's life, either because they have been walked through by him countless times in his everyday life or because within them, or around them, Victor Enrich could add some kind of significant life experience.

At the end of the presentation, Victor Enrich showed pictures of the work process of his latest published project, NHDK, where one can see some of the techniques used to achieve the desired visual effects.

No, no tengo fotografías: La experiencia de la arquitectura

No, I have no photographs: the experience of architecture

Carlos Labarta

Cuando en 1926 el arquitecto suizo Hannes Meyer presentaba las fotografías de sus instalaciones, como la Coop Zimmer, se abría el debate sobre la condición arquitectónica de las imágenes y, en consecuencia, sobre la posible sustitución de la experiencia física de la arquitectura. La fotografía de la instalación trasladaba la investigación sobre un nuevo modo de habitar, ascético, que anunciaba la celda del mañana. De la imagen no podían desprenderse con certeza cuestiones de escala o materiales pero, sin embargo, se proponía una nueva habitación y la mirada del espectador parecía capaz de reconstruir el espacio. Casi un siglo después los arquitectos nos enfrentamos a cuestiones similares y los límites entre fotografía y arquitectura parecen desvanecerse hasta el extremo de diluirse los confines de cada disciplina.

Es sabido que la arquitectura moderna recurrió a la fotografía como eficaz herramienta para su difusión. Y entre ambas disciplinas se establecieron unas fértiles relaciones creativas. De hecho, los arquitectos modernos fueron, en muchos casos, experimentados fotógrafos. Los valores de equilibrio y consistencia de la obra moderna no solo se trasladan a la fotografía sino que, de algún modo, se completan con la activa participación del sujeto. Es decir, la obra precisa del concurso activo del espectador quien, con su experiencia, culmina el proceso creativo. Del mismo modo que el fotógrafo moderno construye, con el material suministrado por las obras, una arquitectura paralela, un imaginario, que participa de sus mismas leyes constitutivas. Y la memoria visual que conforman sigue siendo una fuente de conocimiento insoslayable para la evolución de nuestra disciplina.

Pero esta estrecha vinculación que en la modernidad se establece entre arquitectura y fotografía se desvanece en la situación contemporánea cuando, a menudo, los valores fotográficos son sustituidos por los fotogénicos. Si en la fotografía de la arquitectura moderna la posición del espectador, o del fotógrafo, participaba del orden interno constitutivo del artefacto arquitectónico, en la situación contemporánea la posición espacial del espectador no está referenciada a ningún centro, ni a ningún sistema formal reconocible. A la superación moderna de la jerarquía la arquitectura contemporánea añade la disolución de cualquier sistema de referencia lo que supone, de hecho, la infinita secuencia de episodios arquitectónicos no necesariamente referenciados y cuyas relaciones entre sí solo dependen de su situación espacial relativa. Recuerdo, a estos efectos, que, visitando el Centro de Artes Visuales de la Universidad de la Universidad de Ohio, 1989, me

When in 1926 the Swiss Architect Hannes Meyer presented the photographs of his installations, like the Coop Zimmer, a debate took place on the architectural nature of the images and, consequently, on the possible replacement of the physical experience of architecture. The photographs taken of this installation moved research towards a new, ascetic, way of living, which heralded the room cell of the future. From the image itself one could not appreciate with certainty aspects such as those of scale or materials but, nevertheless, it proposed a new room and the spectator seemed to be able to reconstruct the space just by looking at it. Almost a century later, architects are faced with similar issues and the boundaries between photography and architecture seem to fade away to the extreme of diluting the confines of each discipline.

It is known that modern architecture resorted to photography as an effective tool for its own dissemination. And a fertile creative relationship between both disciplines was established. In fact, modern architects were, in many cases, experienced photographers. The principles of balance and consistency in modern schemes are not only transferred to photography but in a certain manner, are completed with the active participation of the person interacting. That is to state, that the work requires the active cooperation of the spectator who, through his/her experience, completes the creative process. In the same manner in which the modern photographer builds, with the material provided by the works, a parallel architecture, an imaginary one that participates of its same constitutive laws. And the visual memory that they shape still remains an unavoidable source of knowledge for the evolution of our discipline.

Nevertheless, this narrow relationship between architecture and photography that was established in modernity fades away in the contemporary situation when, quite often, the photographic principles are replaced by photogenic ones. If in the photography of modern architecture the position of the spectator, or the photographer, participated within the constitutive internal order of the architectural artefact; in the contemporary situation, the spatial position of the spectator has no reference to any centre nor any recognizable formal system. Contemporary architecture adds, to the modern superseding of hierarchy, the dissolution of any reference system whatsoever, which supposes, in fact, the infinite sequence of architectural episodes that are not necessarily referenced and whose relationship between themselves only depends on their relative spatial location. I remember, to this effect, that while visiting the Visual Arts Centre of the University of Ohio, in 1989, I encountered its Architect Peter Eisenman. Given my curiosity about the organizational system of the building,

topé con su arquitecto Peter Eisenman. Ante mi curiosidad por el sistema organizativo del edificio me contestó, con ese genuino sabor americano: "Do not try to understand it, just enjoy it". La arquitectura convertida en un indescifrable itinerario que no solamente no requiere de la participación del sujeto sino que su concurso queda reducido a una experiencia superficial e indocumentada. No es difícil concluir que la fotografía de estos episodios no es suficiente para trasladar la verdadera condición de la realidad.

La única forma de comprender el espacio reside, consiguientemente, en la experimentación, en la habitación del mismo para descubrir sus potencialidades y su materialidad. El profesor Alonso del Val alerta sobre los riesgos de la influencia de la fotografía de autor en la crítica contemporánea y en el estado de opinión que ésta genera. La interpretación de las obras se realiza, a menudo, sin haberlas visitado, sobre fotografías que no solo trasladan parcialmente su sentido sino que, incluso, lo distorsionan, porque la condición profunda de la materia como soporte arquitectónico desaparece. Así, la fotografía no puede sustituir a la experiencia del hecho arquitectónico.

Experiencia que, por otra parte, es el origen de la memoria visual de otros tantos arquitectos que, si bien, abandonaron el sistema creativo moderno, permanecieron en la fidelidad a la abstracción propia del arte de su tiempo. Barragán que utiliza, como nos ha relatado Mara Partida, la fotografía como herramienta de un proyecto visual, nos enfrenta, paradójicamente, a la supremacía del recuerdo sobre la imagen. El arquitecto mejicano crea también su universo visual desde la nostalgia nutrida en la memoria. Así valora explícitamente, en su conocido texto autobiográfico recogido por Kenneth Frampton en *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, la memoria visual de los canales de agua que cruzaban el pueblo de su infancia, sobre horquillas a cinco metros de altura, para llegar a los patios donde las fuentes de piedra recibían el agua. El texto concluye con la inquietante sentencia: "No, no hay fotos. Solo tengo su recuerdo". Un recuerdo fecundo si repasamos sus obras. También rememoro ahora a mi maestro Javier Carvajal quien nos animaba a experimentar la arquitectura sin cámaras. Lo que nos conduce, nuevamente, a la reflexión sobre la radical importancia de la experiencia del espacio sobre el valor de la fotografía y el riesgo derivado de su sustitución. La situación contemporánea nos invita a la experiencia de la arquitectura. Para que, la fotografía, como herramienta, siga siendo cierta. Las investigaciones que se presentan en este libro constituyen una buena muestra de ello.

he replied, with that genuine American air: "Do not try to Understand it, just enjoy it". Architecture transformed into an indecipherable itinerary that not only does not require the participation of the person but that his/her action is reduced to a superficial and undocumented experience. It is not difficult to conclude that the photography of these scenes is not sufficient to translate the true nature of their reality.

The only way of understanding space resides, consequently, in experiencing it, in the room itself, in order to discover its potential and its materiality. Professor Alonso del Val warns us about the risks of the author-photography influence on contemporary criticism and the state of opinion that this generates. The interpretation of architectural schemes is often done without having visited them, by means of photographs that not only partially transfer the meaning of the works but even distort it, because the profound condition of matter as an architectural support disappears. Thus, photography cannot substitute the experience of the architectural perception.

Experience that is the origin, on the other hand, of the visual memory of so many architects who, although having abandoned the modern creative system, remained faithful to the abstraction of the art of their time. Barragán, who, according to Mara Partida, used photography as a tool of a visual project, confronts us, paradoxically, with the supremacy of the memory over that of the image. The Mexican Architect also created his visual universe from the nourished nostalgia of his memory. Thus, explicitly put in value, in his famous autobiographical text collected by Kenneth Frampton in the *Critical History of Modern Architecture*, the visual memory of the water ducts that crossed his childhood village, on five meter high supports, to reach the courtyards where the stone fountains received the water. The text concludes with the disquieting statement: "No, there are no photographs. I only have their memory". A fruitful recollection if we look through his works. I too, now recall my Professor Javier Carvajal who encouraged us to experience architecture without cameras. This leads us to reflect, once more, on the radical importance of experiencing space over the status given to photography and the risk derived from its substitution.

The contemporary situation invites us to experience architecture. So that, photography, as a tool, still remains real. The research presented in this book is a good example of this.

Un auténtico Estilo Internacional

A genuine International Style

Juan Antonio Cortés

En 1951 Henry-Russell Hitchcock, uno de los dos autores del libro de 1932 *The International Style. Architecture since 1922*, publicaba en la revista *Architectural Record* el artículo "The International Style: Twenty Years After". En él "negaba lo que es más singular de este bastante singular libro, su carácter de pronóstico y de tratado de reglas propias de un estilo arquitectónico"¹. A pesar de la puesta en cuestión del Estilo Internacional llevada a cabo por Hitchcock en ese artículo, podemos constatar con investigaciones como la que da origen a esta publicación que más o menos hacia esa misma fecha comenzaba en Iberoamérica una eclosión de la arquitectura moderna que se prolongaría al menos durante toda esa década y gran parte de la siguiente.

Como se explica en uno de los textos contenidos en este libro para el caso de Ecuador² o en casos que conozco, como el de Colombia, una serie de factores confluyen para que se produzca ese fenómeno a partir de los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial. Por razones generalmente políticas, numerosos arquitectos europeos formados en la modernidad emigraron a países iberoamericanos. A la vez, muchos arquitectos americanos realizaron sus estudios en el extranjero, algunos en Europa, aunque la mayoría en diversas Escuelas de los Estados Unidos. Otro grupo realizó sus estudios en su país americano de origen, pero entró en contacto con la modernidad europea o estadounidenses a través de revistas, viajes o estancias de trabajo en estudios de destacados arquitectos modernos. Todo esto propició –junto a una buena situación económica– la masiva construcción de edificios genuinamente modernos, que, más allá de las fronteras entre países y de la existencia de algunos autores con una personalidad arquitectónica muy singular, pueden ser vinculados a un auténtico Estilo Internacional. Sus artífices son en la mayoría de los casos arquitectos no muy conocidos fuera de su ámbito nacional y a los que denominaríamos profesionales³, pero que se pueden adscribir de modo incuestionable a una modernidad de ámbito internacional.

Es cierto, como se afirma en otros de los textos reunidos en este libro, que la fotografía tiene entidad en sí misma, ya que "construye formalmente... es un hecho constructivo, es la traducción de una condición espacial en un lenguaje plástico"⁴ y que la investigación sobre fotografías de arquitectura "transforma estas fotografías de instrumentos de estudio a objetos de estudio"⁵. En este sentido es

Henry-Russell Hitchcock, one of the two authors of the book titled "The International Style. Architecture since 1922" printed in 1932, published the article "The International Style: Twenty Years Later" in the *Architectural Record* journal in 1951. In it "he denied what is most significant about this rather singular book, its prognosis and rule treaty nature which is characteristic of an Architectural Style"¹. Despite the questioning of the International Style conducted by Hitchcock in that article, we can establish with research such as the one giving origin to this publication that more or less to that date a boom of Modern Architecture took place in Latin America that would continue at least throughout that decade and great part of the next.

As explained in one of the texts compiled in this book for the case of Ecuador² or in cases I know, such as Colombia, a number of factors occur that make this phenomenon take place in the years following the end of the Second World War. Generally, due to political reasons, many European Architects trained in Modernity immigrated to Latin American countries. At the same time, many American Architects carried out their studies abroad, some in Europe, although the majority of them in several Schools of the United States. Another group undertook their studies in their own American country, but got in touch with European or American Modernity through journals, trips or work placements in the Studios of renowned Modern Architects. All this –together with a good economic situation– led to the massive construction of veritable modern buildings, which, beyond national borders and the existence of a few authors with a very unique architectural personality, can be linked to a genuine International Style. The creators of this are in most cases not very well known Architects outside their national borders, we would call them professionals³, but that can be unquestionably ascribed to the Modernity of an International Scope.

It is true, as stated in other texts collected in this book, that photography has an entity of itself, as it "formally builds... it is a constructive fact, the translation of a spatial condition into a plastic language"⁴ and that the research carried out on photographs of architecture "transforms these photographs from instruments of study to objects of study"⁵. In this sense, what is pointed out in various texts is highly interesting: the fact of comparing photographs of the same building taken by different photographers "allows one to recognize the different approaches of each one of them and to distinguish

extremadamente interesante lo que se apunta en varios de los textos: el hecho de comparar fotografías de un mismo edificio realizadas por distintos fotógrafos “permite reconocer las distintas apreciaciones de cada uno y distinguir lo que caracteriza sus modos de mirar”⁶. Y se trata de “una comparación y contraste donde destaca la individualidad de la mirada hacia la arquitectura”⁷. Esa individualidad de la mirada es comprensible dada la gran cantidad de fotógrafos que se reseñan en esta publicación. Unos eran originarios del país en el que trabajaron y otros procedían de países europeos⁸. Unos eran también arquitectos y otros puramente fotógrafos. Unos se especializaron en la fotografía de arquitectura y otros trabajaron en distintos campos. La mayoría fotografiaron arquitecturas de varios o múltiples arquitectos y sólo algunos estuvieron vinculados principalmente a una sola personalidad arquitectónica. Es paradigmático el caso de la estrecha colaboración de Armando Salas Portugal con Luis Barragán⁹ y, durante su primera etapa y de modo no exclusivo, la dedicación de Paolo Gasparini a fotografiar la Ciudad Universitaria de Caracas de Carlos Raúl Villanueva¹⁰.

Siendo todo esto cierto, no lo es menos que, sobre la diversidad de la mirada de cada fotógrafo y sobre las diferencias debidas a las preferencias personales de cada arquitecto, sobresale la existencia de unos criterios de utilidad, sistema resistente, estructuración formal y consistencia visual compartidos por las diversas arquitecturas, lo que permite hablar –en el modo en que lo proclamaron Hitchcock y Johnson en 1932–, de un Estilo Internacional que tuvo una de sus manifestaciones más evidentes en el período señalado en Iberoamérica. Considero que, aparte de constituir un objeto de estudio en sí mismo, el ingente legado fotográfico en curso de recopilación tiene el primordial valor de mostrar simultáneamente tantos y tantos ejemplos que ponen de manifiesto la existencia de ese estilo compartido–entendiendo ‘estilo’ como el resultado de la puesta en práctica de determinados criterios de orden– que podrá ahora apreciarse en toda su amplitud.

what characterizes their different outlooks”⁶. And this is “a comparison and contrast where the individuality of the outlook towards architecture is emphasized”⁷. That distinctness of the way of regarding architecture is understandable given the large number of photographers referenced in this publication. Some were from the country where they worked and came from and others came from European countries⁸. Some were also Architects and others purely Photographers. Some specialized in architectural photography and others worked in different fields. Most of them photographed the architecture of several or multiple architects and only a few were related mainly to a single architectural personality. The case of the close collaboration between Armando Salas Portugal and Luis Barragán⁹ is paradigmatic and, during the first stage but not exclusively, Paolo Gasparini’s dedication to photograph the University of Caracas designed by Carlos Raul Villanueva¹⁰.

All this being true, the fact remains that, over the diversity of outlooks of each Photographer and the differences due to the personal preferences of each Architect, one has to emphasize the existence of the utility, system resilience, formal structure and visual consistency criterion shared by the various architectures, which enables one to talk about –in the way Hitchcock and Johnson proclaimed in 1932–, an International Style that had one of its most obvious demonstrations in the period specified in Latin America. I believe that, apart from being an object of study in itself, the huge ongoing compilation of the photographic legacy has the main aim to simultaneously show the many examples that prove the existence of that shared Style –understanding ‘Style’ as the result of the implementation of a certain criteria order– that can now be seen in all its dimension.

NOTAS

- 1 María Teresa Muñoz. Prólogo a Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson. *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. Murcia, 1984, p.10.
- 2 Véase Augusta Hermida. "Ecuador: Ovidio Wappenstein".
- 3 Véase José Quintanilla. "Otras vías, ¿La misma mirada?".
- 4 Pedro Strukelj. "Un trabajo paralelo. La fotografía de Guillermo Zamora en la arquitectura moderna en México".
- 5 Iñaki Bergera. "Fotografía y arquitectura moderna en España".
- 6 Cristina Gastón. "El modo en que miramos".
- 7 María Pía Fontana. "Bogotá: miradas a la arquitectura. 1950-1970".
- 8 Véase Nicolás Sica Palermo. "Modernidad en Brasil: orígenes, temas y directrices compositivas".
- 9 Véase Mara Partida. "Armando Salas Portugal. Fotografía: herramienta y comunicación".
- 10 María Fernanda Java. "Venezuela: Arquitectura moderna y fotografía".

NOTES

- 1 María Teresa Muñoz. Prólogo a Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson. *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. Murcia, 1984, p.10.
- 2 Look at, Augusta Hermida. "Ecuador: Ovidio Wappenstein".
- 3 Look at, José Quintanilla. "Chile: other ways, the same sight?".
- 4 Pedro Strukelj. "A parallel work. Photography of Mexico's Modern Architecture by Guillermo Zamora".
- 5 Iñaki Bergera. "Photography and Modern Architecture in Spain".
- 6 Cristina Gastón. "The way we see".
- 7 María Pía Fontana. "Bogota: views into the architecture. 1950-1970".
- 8 Look at, Nicolás Sica Palermo. "Brazilian Modernity: origins, themes and compositional guidelines".
- 9 Look at, Mara Partida. "Armando Salas Portugal. Photography: collaborative comunitation tool".
- 10 María Fernanda Java. "Venezuela: Modern Architecture and photography".



Rudivan Cattani
Lever House, New York City
Arquitecto: Gordon Bunshaft SOM

Mirar para que otros vean

To look at so that others can see

Helio Piñón

Nunca está de más recordar el servicio impagable que hicieron a la arquitectura algunos fotógrafos de mediados del siglo XX. No solo porque con su testimonio gráfico transmitieran imágenes de obras valiosas que ya no existen. Esa es una vertiente de la actividad del fotógrafo: la de reportero, que hay que valorar en su justa medida. Me refiero a el cometido crítico de la visión con que algunos fotógrafos lograron captar los criterios formales de la arquitectura moderna y, en consecuencia, hacerlos evidentes a quienes nos interesamos por ello. Unos criterios de naturaleza formal, ajenos por completo a los tópicos y entelequias de que se servían los críticos para explicar algo que jamás entendieron: la perplejidad que provocó a los críticos la magnitud de la renovación de la apariencia de los edificios les impidió advertir que el cambio sustantivo estaba en la revolución de la forma. Así, centraron su labor en encontrar factores determinantes –sea de naturaleza histórica, social o técnica– que justificaran el cambio de aspecto de los nuevos edificios y escenarios urbanos.

El fotógrafo, haciendo uso inteligente de sus sentidos, construye una realidad visual nueva a partir de un objeto o episodio material. Realidad autónoma respecto de la existente, aunque referida a ella y, por tanto, susceptible de entenderse como la manifestación de su estructura constitutiva, lo que viene a converger con la manifestación de sus atributos artísticos. Esa realidad visual que capta el fotógrafo, irreducible a la realidad material de la obra, tiende a identificarse –en el límite– con la arquitectura en sentido estricto: es decir, con la arquitectura entendida como un sistema de valores formales, reconocibles a través de la mirada, que convierte la mera construcción en un producto artístico. El fotógrafo, desde esta perspectiva, toma formas, no soluciones; relaciones, no cosas; en definitiva, capta más la arquitectura del edificio que el edificio material.

Hay que celebrar, por tanto, cualquier iniciativa encaminada a fomentar la capacidad de juicio visual, como instancia previa a cualquier propósito de transmitir criterios de calidad arquitectónica.

Los fotógrafos –hay que reconocerlo– encontraron con algunos escollos a la hora de desarrollar su trabajo, que mermaron necesariamente su aportación. El encargo solía limitar su acción al ámbito del edificio, condición que el profesional cumplía escrupulosamente. No hace falta

It is always worthwhile remembering the inestimable service that a few photographers of the mid-twentieth century did for architecture. Not only due to the fact that with their graphic testimony, they transmitted images of valuable works that no longer exist, which happens to be one aspect of the photographer's activity: that of correspondent, which must be evaluated in just proportion. I am referring to the critical role of the point of view in which a few photographers managed to capture modern architecture's formal criteria and, consequently, made it obvious to those who like us are interested in the matter. Criteria of a formal nature, completely unrelated to the clichés and entelechies that critics used in order to explain something that they never understood: the perplexity in which the magnitude of the renovation of the buildings' appearance affected the critics prevented them from realizing that the substantive change was in the revolution of the form. Thus, they focused their work on finding determinant factors – which were of historical, social or technical nature – that would justify the change of appearance of those new buildings and urban scenarios.

The photographer, making an intelligent use of his/her senses, constructs a new visual reality from an object or material configuration. An autonomous reality with regard to the existing one, although referred to it and, therefore, likely to be understood as the manifestation of its constitutive structure, which converges with the manifestation of its artistic attributes. This visual reality captured by the photographer, irreducible to the material reality of the work, tends to be identified –in the limit– with architecture in a strict sense: that is to say, with architecture understood as a system of formal values, recognizable by means of its observation, which turns mere construction into an artistic product. The photographer, from this perspective, takes forms, not solutions; relationships, not things; ultimately, focuses more on the architecture of the building than the material building.

Therefore, it is necessary to celebrate any initiative whatsoever directed to encourage the capacity of visual judgment, as a prior request to any intention of transmitting architectural quality criteria.

These photographers – one must admit – encountered a few obstacles when carrying out their work, which inevitably decreased their contribution. The assignment usually limited their action to the building sphere, condition that the professionals fulfilled scrupulously. There is no need to under-



Helio Piñón
 Unidad Vecinal Portales (1954–64)
 Arquitectos: Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro

acometer una tesis doctoral para encontrar imágenes de edificios magníficos, tomadas por fotógrafos excelentes, que conducen el juicio hacia aspectos interesantes del edificio, pero que a la vez privan al espectador del reconocimiento de otros valores, en ocasiones, de más enjundia, para la arquitectura y para el propio edificio: aquellos que lo relacionan con la forma urbana en que interviene.

Sí; los fotógrafos han participado –aún sin quererlo– en el “edificismo” en que están instalados los arquitectos y las escuelas de arquitectura, hace décadas, por su dificultad para afrontar los problemas formales de la ciudad; una incapacidad fomentada por la limitación de su cometido al ámbito estricto del edificio. Esta situación ha sido causa y consecuencia, a la vez, de que el proyecto de la ciudad haya sido asumido de facto por los asesores jurídicos de los concejales.

Los programas de ordenador que permiten la vista de pájaro sobre la ciudad pueden paliar este déficit, cuanto menos en lo que se refiere a la capacidad para captar la dimensión formal de los episodios urbanos, más allá –pero no al margen– de los aspectos arquitectónicos de los edificios que los configuran: en efecto, la posibilidad de sobrevolar las ciudades a alturas relativamente bajas permite recuperar la dimensión urbana de las grandes arquitecturas y ayuda a resaltar valores de otras injustamente descuidadas por el hecho de tener una difícil representación fotográfica desde el suelo.

Hay que advertir que no toda la tierra está restituida en 3D y, entre las ciudades que lo están, no todas muestran la misma fidelidad en la representación. Hay que ser cuidadoso y no aproximarse más allá de la distancia en la que las tiras de árboles se muestran como rosarios de esquejes de brócoli rebozados. Pero, aún así, aceptando la morbilidad de la flora que a cierta distancia lucen las arboledas urbanas, la posibilidad de mirar la ciudad desde arriba se convierte en una experiencia de la que aprendo cada día.

Mi reciente viaje a Santiago de Chile me animo a sobrevolar la ciudad y detenerme en dos obras de unos arquitectos a quien siempre he admirado: Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro. Se trata de la Unidad Vecinal Portales (1954–64) y las Torres de Tajamar (1962–66). Ambas de una inequívoca dimensión urbana, tanto por su extensión como por su planteamiento, y ambas de difícil

take a doctoral thesis in order to find images of magnificent buildings, taken by excellent photographers, which lead judgment towards interesting aspects of the building, but at the same time deprive the spectator from recognizing other values, on occasions, more substantial ones, concerning architecture and the building itself: those that relate it to the urban form in which it intervenes.

Yes; photographers have participated –even inadvertently– in the “buildingism” in which architects and architecture schools have settled down in decades ago, due to their difficulty in facing the formal problems of the city; an incapability enhanced by the limitation of their task in the strict sphere of the building. This situation has been both the cause and consequence of the project of the city being assumed de-facto by the legal advisers of the Councillors.

Computer programmes that enable a bird’s eye view on the city can compensate this deficit, at least in what refers to the ability of capturing the formal dimension of urban configurations, beyond –but not to the limit– the architectural aspects of the buildings that make them up: in fact, the possibility of flying over cities at relatively low altitudes allows recovering the urban dimension of vast architectures and helps to highlight values of other ones which are unjustly neglected due to the fact of having a difficult photographic representation from the ground.

It is necessary to note that not all of the Earth is represented in 3D, among the cities that are, not all of them show the same accuracy in their representation. One must be careful and not approach nearer than the distance in which the strips of trees are represented like broccoli cuttings in batter. Yet, nevertheless, accepting that urban groves look like a morbidity of flora at a certain distance, the possibility of looking at the city from above becomes an experience from which I learn everyday.

My recent trip to Santiago de Chile encouraged me to fly over the city and to reflect on two schemes of a group of architects whom I have always admired: Bresciani, Valdés, Castillo and Huidobro. These projects are the Neighbourhood Unit of Portales (1954–64) and the Towers of Tajamar (1962–66). Both of them in an unmistakable urban dimension, due to their extension and approach, and both for their difficult photographic representation, as it can be verified consulting the publications in which they appear.

Here are a few images taken from Google Earth 3D



Helio Piñón
Torres de Tajamar (1962–1966)
Arquitectos: Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro

restitución fotográfica, como puede comprobarse consultando las publicaciones en que aparecen.

Ahí van unas imágenes tomadas en el Google Earth 3D que tratan de mostrar los criterios de orden que vertebran ambos proyectos, probablemente obvios desde esta altura, pero difíciles de advertir desde otros lugares.

La cámara y el vuelo son gratuitos, de modo que no hay excusa para mantener desactivada la “vista de pájaro”: mirar desde el cielo es un modo excelente de cultivar el juicio. Eso sí, teniendo siempre presente que se trata de “ver relaciones donde la mayoría solo ve cosas”

that intend to show the organisational criteria that form the backbone of both projects, probably obvious from this height, but hard-to-notice from other places.

The camera and the flight are free, so there is no excuse to keep the “bird’s eye view” deactivated: to look from the sky is an excellent way to cultivate judgment. Albeit, always bearing in mind that it is to “see relationships where most only see things”.



Helio Piñón
Torres de Tajamar (1962–1966)
Arquitectos: Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro

AMÉRICA LATINA. ÍNDICE GRÁFICO DE FOTÓGRAFOS DE ARQUITECTURA |
LATIN AMERICA. GRAPHICAL INDEX OF ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHERS

América Latina. Índice gráfico de fotógrafos de arquitectura

Latin America. Graphical Index of Architectural Photographers



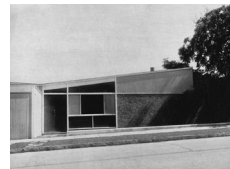
Aertsens, Michel (Bruselas, Bélgica).
Fotógrafo de arquitectura en Río de Janeiro. Colaboró con la revista *Acropole*.
Architectural Photographer of Rio de Janeiro.
He collaborated with the "Acropole" Journal.



Brehme, Hugo (Eisenach, Alemania, 1882
- Ciudad de México, 1954). Vivió en Ciudad de México desde 1908. Fotografía documental, de paisaje y arquitectura.
Lived in Mexico since 1908. Specialised in Documentary, Landscape and Architectural Photography.



Albuquerque, Francisco Afonso (Fortaleza, Brasil, 1917 - São Paulo, Brasil, 2000).
Vivió en São Paulo desde 1945. Fotografía de publicidad y arquitectura.
Lived in São Paulo since 1945. He was specialised in Advertising and Architectural Photography.



Chamudes, Marcos (Santiago de Chile, 1907 - []1989). Periodista, político y fotógrafo de arquitectura.
Journalist, Politician and Architectural Photographer.



Álvarez Bravo, Lola (Lagos de Moreno, México, 1907 - Ciudad de México, 1993).
Fotografía documental, urbana y de retrato.
Documentary and Urban and Portrait Photography.



Chessex, Luc (Lausanne, Suiza, 1936 -).
Vivió en Cuba entre 1961 y 1975.
Lived in Cuba between 1961 and 1975.



Arias, Constantino (La Habana, Cuba, 1920 - []1991). Fotografía de arquitectura.
Architectural Photography.



Cole, Robert (Mayaguez, Puerto Rico, 1915 - Houston, EEUU, 1983). Músico y fotógrafo.
Musician and Photographer.



Beer, Paul (Ratisbona, Alemania, 1904 - Bogotá, Colombia, 1979). Vivió en Bogotá desde 1920. Fotografía de arquitectura, industria y publicidad. Fundó Fotoindustrial en 1948.
Lived in Bogota since 1920. Specialised in Architectural, Industrial and Advertising Photography. He founded "Fotoindustrial" in 1948.



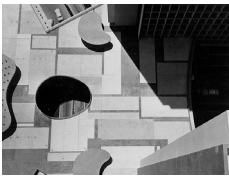
Combeau, René (Tariguén, Chile, 1921 - Santiago de Chile, 2011). Fotografía de arquitectura, teatro y publicidad.
Architectural, Theatre and Advertising Photography.



Coppola, Horacio (Buenos Aires, Argentina, 1906 - [2012]). Vivió en Buenos Aires excepto de 1930 y 1936 cuando viajó a Europa. Fotografía urbana y cine · Lived in Buenos Aires except for the period comprising 1930 and 1936 when he travelled to Europe. Specialised in Urban and Film Photography.



Gasparini, Graziano (Gorizia, Italia, 1924 -). Vivió en Caracas desde 1948. Arquitecto, historiador y fotógrafo · Lived in Caracas since 1948. Architect, Historian and Architectural Photographer.



De Aldaca, Mariano U. (Barcelona, España, 1927 -). Vivió en Caracas desde 1957 · Lived in Caracas since 1957.



Gasparini, Paolo (Gorizia, Italia, 1934 -). Vivió en Caracas desde 1954. Fotografía de arquitectura y documental · Lived in Caracas since 1954. Architectural and Documentary Photography.



Farkas, Thomaz (Budapest, Hungría, 1924 - São Paulo, Brasil, 2011). Vivió en São Paulo desde 1930. Fundador de Fotóptica. Fotoperiodismo, cine y arquitectura · Lived in São Paulo since 1930. He founded "Fotóptica". Specialised in Film and Architectural Photography, and Photojournalism.



Gautherot, Marcel (París, Francia, 1910 - Río de Janeiro, Brasil, 1996). Vivió en Río de Janeiro desde 1945. Fotografía de arquitectura y documental · Lived in Rio de Janeiro since 1945. Architectural and Documentary Photography.



Flieg, Hans Gunter (Chemnitz, Alemania, 1923 -). Vivió en São Paulo desde 1939. Fotografía de industria, arquitectura y publicidad · Lived in São Paulo since 1939. Specialised in Industrial, Architectural and Advertising Photography.



Gómez Piñeiro, Manuel (Vigo, España, 1900 - Buenos Aires, Argentina, 1985). Vivió en Buenos Aires desde 1907. Fotografía de arquitectura. Colaboró con la revista *Nuestra Arquitectura* · Lived in Buenos Aires since 1907. Architectural Photography. He collaborated with the "Nuestra Arquitectura" Journal.



Fonseca da Silva, Joao Alberto (Quaraí, Brasil, 1920 - Porto Alegre, Brasil, 2011). Vivió en Porto Alegre. Fotografía de arquitectura · Lived in Porto Alegre. Architectural Photography.



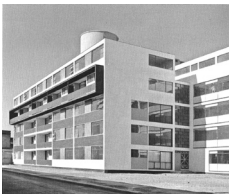
Haberkorn, Werner (Mysłowice, Alta Silesia, Alemania, 1907 - São Paulo, Brasil, 1997). Vivió en São Paulo desde 1937. Fotografía urbana. Fundador de Fotolabor en 1940, impresor de tarjetas postales · Lived in São Paulo since 1937. Urban Photography. He founded "Fotolabor" in 1940, Postcard Printer.



Hirtz, Christoph (Quito, Ecuador, 1959 -).
Fotografía de publicidad y arquitectura ·
Advertising and Architectural Photography.



Luna, Fernando (Toluca, México, 1935 -).
Arquitecto y fotógrafo de arquitectura ·
Architect and Architectural Photographer.



Ladrón de Guevara, Luís (Vejele, Dinamarca, 1926 - Santiago de Chile, 2015). Vivió en Santiago de Chile desde 1930. Fotografía de arquitectura, paisaje y retrato · Lived in Santiago de Chile since 1930. Architectural, Landscape and Portrait Photography.



Matiz, Leo (Aracataca, Colombia, 1917 - Bogotá, Colombia, 1998). Fotografía documental · Documentary Photography.



Linder, Paul (Alemania, 1897 - [1968].
Vivió en Perú desde 1938. Arquitecto y fotógrafo · Lived in Peru since 1938. Architect and Architectural Photographer.



Maxim, Petre (Bucarest, Rumanía, 1913 - [n.d]). Vivió en Caracas desde 1950. Abogado y fotógrafo de arquitectura · Lived in Caracas since 1950. Lawyer and Architectural Photographer.



Loustau, César J. (Uruguay, 1926 - Montevideo, Uruguay, 2011). Arquitecto. Fotografía de arquitectura y documental · Architect. Specialised in Architectural and Documentary Photography.



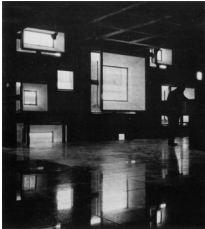
Moscardi, José (Campinas, Brasil, 1916 - São Paulo, Brasil, 1999). Fotografía de arquitectura. Colaborador de la revista *Acropole* · Architectural Photography. He collaborated with the "Acropole" Journal.



Luna, Roberto (Toluca, México, 1913 - Ciudad de México, México, 1998). Fotógrafo de retrato, paisaje y arquitectura. Colaboró con la revista *Arquitectos de México* · Portrait, Landscape and Architectural Photographer. He collaborated with the "Arquitectos de México" Journal.



Ordúz, Saúl (Sogamoso, Colombia, 1922 - Bogotá, Colombia, 2010). Aerofotografía · Aerial Photography.



Poirot, Luis (Santiago de Chile, 1940 -).
Fotografía de arquitectura y retrato ·
Architectural and Portrait Photography.



Schnitzer, Kurt -alias Conrado- (Viena, Austria, 1908 - Los Ángeles, EEUU, 1972).
Vivió en Santo Domingo desde 1938. Médico y fotógrafo · Lived in Santo Domingo since 1938. Doctor and Photographer.



Quintana, Antonio (Santiago de Chile, 1905 - Santiago de Chile, 1972). Fotografía de arquitectura, retrato y paisaje · Architectural, Portrait and Landscape Photography.



Schrimpf, Rudolph (Bogotá, Colombia, 1943 - []2005). Aerofotografía · Aerial Photography.



Reuter, Walter (Berlín, Alemania, 1906 - Cuernavaca, México, 2005). Vivió en México desde 1942. Fotoperiodismo · Lived in Mexico since 1942. Photojournalism.



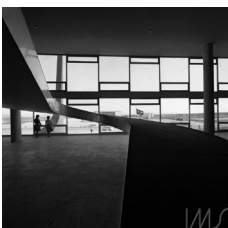
Stern, Grete (Elferfeld, Alemania, 1904 - Buenos Aires, Argentina, 1999). Vivió en Buenos Aires desde 1937. Fotografía de publicidad y arquitectura · Lived in Buenos Aires since 1937. Architectural and Advertising Photography.



Salas Portugal, Armando (Monterrey, México, 1916 - Ciudad de México, 1955). Fotografía de paisaje y arquitectura · Landscape and Architectural Photography.



Téllez, Germán (Bogotá, Colombia, 1933 -). Arquitecto y fotógrafo de arquitectura · Architect and Architectural Photographer.



Scheier, Peter C. (Glogau, Alemania, 1908 - Aining, Alemania, 1979). Vivió en São Paulo entre 1937 y 1975. Fotoperiodismo y arquitectura · Lived in São Paulo between 1937 and 1975. Photojournalism and Architectural Photography.



Zamora, Guillermo (Apizaco, México, 1913 - Ciudad de México, 2002). Fotografía de arquitectura. Colaboró con la revista *Arquitectura México* · Architectural Photography. He collaborated with the "Arquitectura México" Journal.

BIBLIOGRAFÍA · FUENTES DE PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES |
BIBLIOGRAPHY · IMAGE PROVENANCE SOURCES

Bibliografía General

General Bibliography

ANDREOTTI, Olivier. *Urbes mutantes, 1941-2012: fotografía latinoamericana*. RM Verlag, 2013.

BAUDIN, Antoine (ed.). *Photographie et architecture moderne: la collection Alberto Sartoris*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003.

BERGERA, Iñaki (ed.). *Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965 = Photography & modern architecture in Spain, 1925-1965*. [Madrid]: Fundación ICO: La Fábrica, 2014.

BLESSING, Hedrich. *Building Images: Seventy Years of Photography at Hedrich Blessing*. San Francisco: Chronicle books, 2000.

ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. Londres; Nova York: Merrel Publishers, 2004.

FANELLI, Giovanni; MAZZA, Barbara. *Storia della fotografia di architettura*. Roma: Laterza, 2009.

FOX TALBOT, William Henry. *El lápiz de la naturaleza*. Madrid: Casimiro libros, 2014 [The pencil of nature, Londres 1844].

GUZMÁN, Xavier; LEAL, Felipe; GONZÁLEZ, Laura. *Fotógrafos Arquitectos*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fomento Cultural Banamex, 2006.

MAZZA, Barbara. *Le Corbusier e la fotografia: la verite blanche*. Firenze University Press, 2002.

MC KENNA, Rosalie Thorne. *A life in photography*. Michigan: Knopf, 1991.

MOHOLY, Lucia. *A hundred years of photography: 1839-1939*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin books limited, 1939.

PARE, Richard. *Photography and architecture: 1839-1939*. Montréal: Centre Canadien d'architecture-Callaway, 1982.

PIÑÓN, Helio. *Miradas intensivas*. Barcelona: UPC, 1999.

PIÑÓN, Helio. *La forma y la mirada*. Buenos Aires: Nobuko, 2005.

REDSTONE, Elías. *Construyendo mundos: fotografía y arquitectura en la era moderna*. La Fábrica, 2015.

ROBINSON, Cervin. *Architecture transformed: a history of the photography of buildings, from 1839 to the present*. New York, [NY]: The Architectural League of New York; Cambridge, [MA] [etc.]: The MIT Press, 1986.

ROSA, Joseph; MCCOY, Esther. *A constructed view: the architectural photography of Julius Schulman*. Rizzoli; Reprint edition, 2008.

SAUNDERS, William. *Modern architecture: photographs by Ezra Stoller*. Harry N. Abrams, 1999.

SCHMÖLZ, Karl Hugo. *Hugo Schmolz: Fotografierte Architektur 1924-1937*. Munich: Mahnert-Lueg, 1982.

SHULMAN, Julius. *The Photography of Architecture and Design*. New York: Whitney Library of Design; London: The Architectural Press, [1977].

SHULMAN, Julius. *Visual acoustics: the modernism of Julius Shulman*. [New York]: Arthouse Films, [2009].

SMITH, George. E. Kidder. *Looking at architecture*. Nueva York: Harry. N. Abrams, 1990.

SOBIESZECK, Robert A. (ed.). *The Architectural photography of Hedrich-Blessing*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1984.

STOLLER, Ezra; DREXLER, Arthur. *Ezra Stoller: Photographs of Architecture, 1939-1980*. New York: Max Protetch Gallery, catalog, 1980.

ZIMMERMAN, Claire. *Photographic architecture in the twentieth century*. Minneapolis [etc.]: University of Minnesota Press, 2014.

Bibliografía Específica

Specific Bibliography

ADRIÀ, Miquel. *Mario Pani: la construcción de la modernidad*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005. [Fotografías de Guillermo Zamora]

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian (ed.). *Brazil's modern architecture*. London [etc.]: Phaidon, 2004.

BARCELÓ CEDEÑO, Cruz. *Gasparini, Paolo*. Oxford University Press, 1996.

BARRAGÁN, Luis. *Fotografías de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*. Barcelona: G. Gili, 1992 [También en inglés: Armando Salas Portugal photographs of the architecture of Luis Barragán].

BAYÓN, Damián; GASPARINI, Paolo. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Editorial Blume/ UNESCO, 1977.

BEER, Paul. *Paul Beer: metamorfosis de una ciudad*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005.

BEER, Paul. *Paul Beer*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2009.

BERESTOVOY, Karen. *El fotógrafo Marcos Chamudes*. Santiago, Chile: Eds. Altazor, 2000.

BERGDOLL, Barry [et. al.]. *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. New York: MoMA, 2015.

Bogotá: Metrópoli Moderna. S.T. Servicios técnicos editoriales. Director: Plinio Mendoza Bogotá, 1970.

BORNHORST, Dirk. *Mi vida en maqueta*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.

BULLRICH, Francisco. *Arquitectura Latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A., 1969.

BURGI, Sérgio (ed.). *Flieg. Indústria, arquitetura e arte na obra de Hans Gunter Flieg, 1940-1980*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

CANEZ, Anna Paula [et. al.]. *Imagem e construção da modernidade em porto alegre*. Porto Alegre: UniRitter, 2004.

CHAMUDES, Marcos, 1907-1989. *El libro blanco de mi leyenda negra*. Santiago Chile: Ediciones P.E.C., 1964.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES: FONDART. *Una re-visión al rostro de Chile: 1960-2005*: [catálogo] Quintana, Antonio, 1904-1972 [Santiago]: Universidad de Chile, 2005.

DPA: *Bogotá moderna*. Barcelona: Departament de Projectes d'Arquitectura, Universitat Politècnica de Catalunya, 2007.

ELIASH, Humberto; MORENO, Manuel. *Arquitectura y modernidad en Chile, 1925-1965*. Santiago de Chile: ediciones ARQ, 1989.

Elogio de la geometría: fotografías de Guillermo Kahlo, Guillermo Zamora, Cristina Kahlo. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo: Conaculta: INBA, 2010.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Horacio. *El fotolibro latinoamericano*. RM Verlag, 2011.

Fotolabor a fotografia de Werner Haberkorn. Sao Paulo: Espaço Líquido Editora, 2014.

FONSECA Velasco, Mario, 1948- . *Chile actúa: teatro chileno: tiempos de gloria (1949-1969): desde la fotografía de René Combeau*. Santiago, Chile: Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010.

FONTANA, Maria Pia; MAYORGA, Miguel Y. *Colombia: arquitectura moderna*. Barcelona: Activitats Culturals i Edicions ETSAB, 2004.

GAUTHEROT, Marcel [et al.]. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

GASPARINI, Graziano; POSANI, Juan Pedro. *Caracas*

a través de su arquitectura. Caracas: Fundación Fina Gómez, 1969.

GÓMEZ PIÑEIRO, Manuel. *Manuel Gómez Piñeiro: la arquitectura como protagonista*. Buenos Aires: CEDODAL: Cultura Corrientes: Centro Cultural Borges, 2011.

GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*. Nova York: MoMA, 1943.

GUZMÁN Campos, Patricio, 1935-. *Chile en la retina: fotografías 1957-1973*. Santiago, Chile: LOM ediciones, 2010.

HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

LEVI, Rino. Rino Levi: arquitectura e cidade. São Paulo: Romano Guerra, 2001.

LLANOS, Isabel [et al.]. *Obregón & Valenzuela en Bogotá, 1949-1969*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Facultad de Ingeniería y Arquitectura, 2012.

LOUSTAU, César. *Influencia de Italia en la arquitectura uruguaya*. Montevideo: Instituto Italiano de Cultura, 1998.

MARTÍNEZ, Carlos, ARANGO Jorge. *Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Ediciones Proa, 1951.

MARTÍNEZ, Carlos. *Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Ediciones Proa, 1963.

MEDEIROS, Jose [et al.]. *Modernidades Fotográficas: 1940-1964*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

MEDINA WARMBURG, Joaquín. "Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú". *RA. Revista de Arquitectura*, número 6, 2004, pp. 71-82.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitectura moderna no Brasil*. Rio

de Janeiro: Aeroplano, 1999.

MOHOLY NAGY, Sibyl. *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. Caracas: Editorial Lectura, 1964. Edición facsimilar, Instituto del Patrimonio Cultural de Venezuela, 1999.

MONDRAGÓN López, Hugo; TELLEZ Tavera, Andrés. *Arquitectura y Construcción: Chile 1945 – 1950. Una revista de arquitectura moderna*. Santiago de Chile: Universidad Central de Chile, 2006.

MORENO Fabbri, José. *Antonio Quintana: 1904-1972*. Santiago, Chile: Pehuén, 2006. 2a. ed.

NIÑO ARAQUE, William. *Carlos Raúl Villanueva: un moderno en Sudamérica*. Caracas: Galería de Arte Nacional, 1999 [fotografías de Paolo Gasparini].

ORDUZ, Saúl. *Saúl Orduz: fotógrafo de ciudad*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2001.

PÉREZ OYARZÚN, Fernando. *Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro*. Santiago, Chile: Editorial ARQ, Serie Monografías de Arquitectura Contemporánea n°15, 2006.

Petre Maxim. *Retrato de un tiempo*. Caracas: UCAB, Fundación Trasnocho Cultural, 2011.

RUEDA, Santiago. "La fotografía en Colombia. Estudios e Interpretaciones: Una breve bibliografía". *Ensayo. Historia y teoría del arte*, Junio 2007, núm. 12. Universidad Nacional de Colombia.

SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*. Milán: Ulrico Hoepli, 1948-1957.

SATO, Alberto. *José Miguel Galia Arquitecto*. Caracas: Ediciones Instituto de Urbanismo FAU UCV | Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico UCV | Comisión de Estudios de Postgrado FAU UCV, 2002.

SEGAWA, Hugo. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Pro Editores, 1997.

Revistas, América Latina, 1950-1970

Journals, Latin America, 1950-1970

TASCÓN B. Rodrigo. *La arquitectura moderna en Cali: la obra de Borrero, Zamorano y Giovanelli*. Cali: Fundación Civilis, 2000. [Fotografías de Otto Moll]

TELLEZ Tavera, Andrés. "Distancias entre la arquitectura y su imagen". *ARQ* (nº especial), noviembre 2013, pp. 40-43.

TELLÉZ, Germán. *Cuéllar, Serrano, Gómez. Arquitectura 1933-1983*. Bogotá: Editorial Escala, 1988.

TELLÉZ, Germán. *Crítica & Imagen I, II*. Colección Arquitectura. Bogotá: Ministerio de Cultura y Escala, 1998.

TITAN Jr., Samuel; BURGI, Sérgio (ed.). *A Brasília de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

TORRENT, Horacio. "Evidencias sobre construcciones en Santiago". *ARQ* nº50, marzo 2002, pp. 4-25.

ARGENTINA

Nuestra arquitectura [Buenos Aires]
Sociedad Central de Arquitectos [Buenos Aires]
Mirador [Buenos Aires]

BRASIL

Acropole (1941-1971) [Sao Paulo]
AD, Arquitectura e Decoração (1953-1958) [Rio de Janeiro]
Habitat (1950-1965) [Sao Paulo]
Arquitetura e Engenharia (1946-1965)
Arquitetura (1961-1966)

COLOMBIA

Proa [Bogotá]

CUBA

Arquitectura [La Habana]

CHILE

ARQuitectura [Santiago de Chile]

ECUADOR

Trama [Quito]

MÉXICO

Arquitectos de México [Ciudad de México]
Arquitectura México [Ciudad de México]
Calli [Ciudad de México]
Espacios [Ciudad de México]

PERÚ

El arquitecto peruano [Lima]

URUGUAY

Ceda. Central de estudiantes de arquitectura [Montevideo]
Revista de la Facultad de Arquitectura [Montevideo]

VENEZUELA

Integral [Caracas]
Punto [Caracas]

Fuentes de procedencia de las imágenes

Image Provenance Sources

Página 9 (izq): *Amerika* | Página 9 (der): *El presente eterno* | Página 11 (izq): U.S. Library of Congress | Página 11 (der): Lotus international | Página 15 (izq): *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942* | Páginas 15 (der), 17: *Modernidades Fotográficas: 1940-1964* | Página 19: *Oscar Niemeyer. One Hundred Years* | Páginas 23,25: *Bogotá: Metrópoli Moderna* | Páginas 27,29: Instituto Moreira Salles | Página 31: Servicio de fotografía y cinematografía del Ministerio de Educación, República de Venezuela | Página 33: Graziano Gasparini | Página 35,37: Centro de información y documentación Sergio Larraín García-Moreno. Pontificia Universidad Católica de Chile | Páginas 39,41: Christoph Hirtz | Páginas 43,45: Fundación Luis Barragán | Páginas 47,49: Archivo Ramón Torres Martínez y Héctor Velázquez Moreno | Página 51: Fundación Fernando Higuera © Fundación Fernando Higuera | Página 53: Fondo Francisco Cabrero - Archivo General Universidad de Navarra AGUN/273 © Ferriz | Páginas 56-59: José Hevia | Páginas 60-63: Nicanor García | Páginas 64,65: Víctor Enrich | Página 75: Rudivan Cattani | Páginas 77,79,81: Helio Piñón. Google Earth 3D | Página 82: Michel Aertsens en *Arquitectura Latinoamericana*. Francisco Afonso Albuquerque en Instituto Moreira Salles. Constantino Arias en *Latin American since 1945*. Paul Beer en *Bogotá: Metrópoli Moderna*. Hugo Brehme en *Fotógrafos Arquitectos*. Marcos Chamudes en *Latin American since 1945*. Luc Chessex en *Arquitectura Latinoamericana*. Robert Cole en Athanase, Archives de la Construction Moderne. René Combeau en *Arquitectura Latinoamericana* | Página 83: Horacio Coppola en Archivo Form. Mariano U. de Aldaca en Archivo UCAB, Universidad Católica Andrés Bello. Thomaz Farkas en Instituto Moreira Salles. Hans Gunter Flieg en Instituto Moreira Salles. Joao Alberto Fonseca da Silva en Acervo Joao Alberto. FAU Uniritter. Graziano Gasparini por Cortesía Graziano Gasparini. Paolo Gasparini en *La Arquitectura de Carlos Raúl Villanueva*. Marcel Gautherot en Instituto Moreira Salles. Manuel Gómez Piñero en *Manuel Gómez Piñero: la arquitectura como protagonista*. Werner Haberkorn en *Fotolabor a fotografía de Werner Haberkorn* | Página 84: Luis Ladrón de Guevara en *Edificio Serrano y Eyzaguirre 1956-1958*. Paul Linder en *Latin American since 1945*. César J. Loustau en Archivo Carlos Artucio, Basil & Viola. Roberto Luna en *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Fernando Luna en Archivo Francisco Artigas y Fernando Luna. Leo Matiz en *Bogotá: Metrópoli Moderna*. Petre Maxim en *L'architecture d'aujourd'hui*, Octubre 1956. José Moscardi en Acropole. Saúl Ordúz en Archivo Museo de Bogotá | Página 85: Luis Poirot en *Arquitectura Latinoamericana*. Antonio Quintana en Archivo Form. Walter Reuter, Armando Salas Portugal, Peter Scheier en *Latin American since 1945*. Kurt Schnitzer en *Kurt Schnitzer: médico de profesión y fotógrafo de vocación*. Rudolph Schrimpf en *Bogotá Años 50*. Grete Stern en Archivo Amancio Williams. Germán Téllez en Libro *Bogotá: Metrópoli Moderna*. Guillermo Zamora en Archivo Ramón Torres Martínez y Héctor Velázquez Moreno.

Desde las primeras décadas del siglo XX la fotografía ha sido un aliado esencial de la arquitectura, para su desarrollo, su enseñanza y su aprendizaje. En los últimos años, las dinámicas entre ambas disciplinas sólo han hecho que aumentar gracias a la aparición de nuevas prácticas que plantean desafíos tanto al hacer del arquitecto como al del fotógrafo. Con este libro se pretende contribuir al avance en la comprensión de los modos de mirar de uno y otro y de sus mutuas repercusiones. El volumen reúne contribuciones realizadas desde España, México, Chile, Ecuador, Brasil y Venezuela suscitadas a partir del Seminario Internacional sobre Arquitectura Moderna y Fotografía celebrado en Barcelona los días 9 y 10 de abril de 2015. En América Latina, como en el resto del mundo, los fotógrafos jugaron un doble papel: registraron el patrimonio arquitectónico y contribuyeron decisivamente a construir el universo visual de referencia de los arquitectos. Los documentos compilados desde Barcelona abren perspectivas sobre el inexplorado panorama del registro visual de la arquitectura moderna en América Latina.

From the first decades of the twentieth century, Photography has been Architecture's essential ally; it has helped it in its development, teaching and learning. During the last years, the dynamic between both disciplines has grown vastly due to the emergence of new practices that pose challenges, which affect the task of the Architect and the Photographer. This book aims to contribute to a further comprehension of the ways that each discipline has of seeing and their repercussion. The volume gathers contributions from Spain, Mexico, Chile, Ecuador, Brazil, and Venezuela, which were carried out due to the International Seminar held in Barcelona, on the 9th-10th of April, 2015. In Latin America, as in the rest of the world, Photographers played a double role: on the one hand, they registered the architectural heritage and on the other, decisively contributed to build the visual universe of reference for architects. The documents compiled in Barcelona open up perspectives on the unexplored scenario of the visual register of Modern Architecture in Latin America.



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Departament de Projectes Arquitectònics
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA



9 788498 805611

